نقاد الأدب | ١٢

رشاد رشدي

د. نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٣



صــورة من قريب

لم يكن رشاد رشــدى مجرد أســتاذ جامعى أو كاتب مسرحى أو صحفى قدير أو كاتب قصــة قصــيرة أو ناقد كبير ســواء على مســتوى التنظير أو التقويم ، بل كانت كل هــذه الجوانب العلميــة والابداعيــة تشــكل فيمــا بينها منظومة متــكاملة العناصر أو بوتقة تنصهر فيها كل انجازاته ، بحيث جعلت منه ظاهرة تفرض ظلها على الحياة الجامعية والثقافية والأدبيــة والمسرحيــة والنقدية فى مصر والعــالم العربى ابتــداء من منتصف الخمسينيات وحتى مطلع الثمانينيات ، أى حتى رحيله فى فبراير عــام ١٩٨٣ .

تخرج رشاد رشــدى فى قسم اللغة الانجليزية بكليــة الآداب ــ جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) عام ١٩٣٥ ، واشتغل مدرســا للغة الانجليزية فى المدارس الثانوية ، خاصة مدرسة الأورمان النموذجية التى كانت تنتقى أفضــل العناصر العلميــة من أجل الحفــاظ على مستواها المتميز بين مدارس

وزارة المعارف العمومية . وقد برزت مواهب رشاد رشدى وقدراته منذ ذلك الزمن المبكر ، فلم يقنع بالحدود التقليدية للمعلم الناجح ، بل كان يراسل الصحف والمجلات التى تنشر له المقالات النقدية وأحيانا القصص القصيرة . كما كانت له اسهامات واضحة فى قسم اللغة الانجليزية بالاذاعة المصرية ، قدم من خلالها تغطية للنشاط الأدبى والمسرحى ، سواء المصرى أو الأجنبى ، وعروضا للكتب العربية والانجليزية .

وفى أواخر الأربعينيات سافر فى بعثة الى جامعة ليدز بانجلترا للحصول على درجة الدكتوراة فى الأدب الانجليزى . وكان موضوع رسالته أدب الرحلات الذى سجله الرحالة الانجليز الى الشرق عامة ومصر خاصة . ولم تكن حياته فى انجلترا تسير على نهج المبعوثين التقليديين الذين يركزون على دراستهم ، ولا مانع من بعض الجرعات الغرامية العابرة أو حتى الزواج من انجليزية والعودة بها الى مصر ليتيه بها فخرا على أقرانه من ذوى الزوجات المصريات ، بل كانت حياته نموذجا للمثقف الشاب الذى يريد أن ينهل من كل منابع الفن والأدب والثقافة والمعرفة بل والحياة نفسها . فاذا كانت رسالته للدكتوراة عن أدب الرحالة الانجليز الى مصر ، فان بعثته فى انجلترا كانت بمثابة أدب رحالة مصرى الى انجلترا .

وبرغم حياته العريضة والعميقة بل والممتعة فى انجلترا ، فانه لم يكن من المبعوثين الذين ينبهرون بكل ما هو أجنبى . فقد سلحته ثقافتــه وعلمه ونظراته النقدية بأسلحة التحليـــل والرؤية الثاقبة للايجابيات والسلبيات على حد السواء بحيث لم يحدث أن عشى بصره فى مواجهــة بريق الحضـــارة الغربية وأضــوائها . وقد أكسبه هــذا احترام أساتذته وزمـــلائه وأصدقائه الانجليز ، وفى مقدمتهم أستاذه والمشرف على رسالته بونامى دوبريه .

وفى أعقاب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ عاد الى مصر ليعمـــل مدرسا فى قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة ، ثم تولى رئاسة القسم فى منتصف الخمسينيات خلفا للدكتور لويس عوض الذى طرد من الجامعة بتهمة الشيوعية . وكان رشاد رشدى أشـــهر رئيس لقسم اللغة الانجليزية ، فقد استمر عهده ما يقرب من عشرين عاما . وكان يعد القسم عمله وبيته وحياته لدرجة أنه رفض عمـــادة كليـــة الآداب أكثر من مرة حتى لا يهجر بيتـــه الحبيب . وفى عهده تخرج فى هـــذا القسم معظم من يقودون الحياة الثقافية والأدبية والنقدية الآن ، أو يقومون بتدريس الأدب الانجليزى واللغـــة الانجليزيـــة ســـواء فى الجامعـــات أو المعاهد أو المدارس ، أو يشغلون مناصب رفيعة فى وزارات الخارجية أو الاعلام أو الثقافة .

وبحكم أنه لم يكن تقليديا فى أى جانب من جوانب حياته، فقد حرص أيضـــا على أن تكون علاقاته بتلاميذه علاقات غير مرتهنة بالحيـــاة الجامعية فحسب ، بل علاقات تحمل فى طياتها أبوة وأخوة وصـــداقة أكثر من مجرد صلة بين أستاذ وتلميذ . وكانت الكلمة الأثيرة لديه والتى سمعتها منه تكرارا كلما قابل أحد تلاميذه فى موقع حساس من مواقع العمل القومى هى : « ان أبنائى يملأون الأرض » . فكان يحمل بين جوانحه قدرا من الأبوة لا ينضـــب ، وكانت فرحته لا تقدر عندما يكتشـــف المواهب المبكرة فى بعض أبنائه وكأنه وجد كنزا ، ولا تتوقف فرحته عند حد الاكتشـــاف بل تســـتمر وتنمو وتتطور بدون حدود وبأسلوب عملى يدفع بابنه الموهوب الى آفاق لم يكن يحلم بها . فمثلا عبر عن سعادته بمسرحية « البر الغربى » التى كتبها الدكتور محمد عنانى ولم يكن قد تجاوز الرابعة والعشرين من عمره ، فدفـــع بالمسرحيـــة الى العرض عـــام ١٩٦٣ على « مسرح الحكيم » ونالت اعجاب النقاد ، ووجد عنانى اســـمه مذكورا بين كبار كتاب المسرح وهو لايزال يخطو خطوته الأولى فى المسرح . فلم يكن رشاد رشـــدى يربط بين الموهبة وبين السن أو الأقدمية ، وكانت أكبر محنة فى نظره تتمثل فى ترك موهبة مبكرة لتذوى وتموت دون رعاية .

كذلك فتح صفحات مجلة « المسرح » التى كان يرأس تحريرها منذ عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٦٧ للشباب النابهين الموهوبين سواء من تلاميذه فى الجامعة أو من النقاد الواعدين من خارجها ، ولم يهتم كثيرا بالأسماء اللامعة فى ذلك الوقت لأنه رأى أن بريق بعضها كان مزيفا . ولذلك تألقت على صفحات مجلة « المسرح » أسماء مثل سمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب وغيرهم من الشباب الذين لم يكونوا تجاوزوا العشرين الا بعامين أو ثلاثة على أكثر تقدير . وكانت مجلة « المسرح » هى المدرسة العملية التى تخرج فيها هؤلاء النقاد والدارسون الذين يساهمون الآن بقسط وافر فى قيادة المسيرة الثقافية والأدبية والنقدية سواء فى مصر أو فى العالم العربى .

وعندما كان يبعث بتلاميذه النابهين فى بعثات أو منح الى الخارج كان يوصيهم بمراسلة مجلة « المسرح » وامدادها بآخر تطورات الحركات المسرحية سواء فى أوروبا أو أمريكا . وبالتالى كان يضرب أكثر من عصفور بحجر واحد ، لأنه بهذا يضمن مراسلين بالمجان لمجلة ذات ميزانية محدودة ، وفى الوقت نفسه تفتح المجلة نوافذ على آخر تطورات الحركة المسرحية فى عواصم المسرح العالمية ، ويدفع بمراسليه الى

التخلى عن الحياة الأكاديمية التقليدية المحدودة التى تحصر همومها فى الدراسة والحصول على الدرجة العلمية ثم العودة الى مصر لشغل منصب مرموق ، فقد جعلهم يعيشون الحياة الثقافية والأدبية والمسرحية فى أعمق أبعادها العملية مثلما فعل هو من قبل فى بعثته العلمية .

وكان حماسه لا يفتر لتلاميذه وأبنائه النابهين النابغين . وبالطبع كان هذا الحماس جذوة متقدة داخل تلاميذه ، تشعرهم دائما بالمسئولية الأدبية التى تحتم عليهم التفوق والانجاز بأسرع ما يمكن . فحقق بعضهم أرقاما قياسية فى سرعة الحصول على درجة الدكتوراة من الخارج . فمثلا عاد سمير سرحان حاملا درجة الدكتوراة فى الأدب الانجليزى من جامعة انديانا الأمريكية عام ١٩٦٨ ولم يكن قد تجاوز السادسة والعشرين من عمره . وفى نفس العام عاد عبد العزيز حمودة حاملا نفس الدرجة من جامعة كورنيل بنيويورك ولم يتجاوز التاسعة والعشرين . وكنت قد اعتدت فى ذلك العام أن أمضى معه صباح الجمعة من كل أسبوع فى حديقة جروبى بشارع عدلى للتمتع بشمس الشتاء ، وذات صباح وجدته سعيدا منشرحا ، وعندما سألته عن السبب أجابنى بأنه غدا السبت اجتماع مجلس الكلية لاعتماد تعيين سمير سرحان وعبد العزيز

حسودة على درجة مدرس بقسم اللغة الانجليزية • فقد كان أى انجاز يحرزه أبناؤه هو اثمار للبذرة التى رعاها منذ البداية ولذلك كانت فرحته تفوق بعض الأحيان فرحة أبنائه أنفسهم • وكثيرا ما كان يترك نفسه نهبا للعاطفة الجياشة •

كذلك لم يكن رشاد رشدى أستاذا تقليديا للنقد والأدب بحيث يقوم بتدريسه لتلاميذه الذين يحفظونه عن ظهر قلب ثم يقومون بعد ذلك بصبه على أوراق الاجابة فى الامتحان ثم ينتهى عند هذا الحد بالنجاح والتخرج • بل كان يملك منهجا نقديا متكاملا استطاع أن يغزو به الحياة النقدية فى مصر والعالم العربى فى الصميم ، خاصة بعد عودته من أمريكا عام ١٩٥٥ ، اذ عمل هناك أستاذا زائرا فى جامعة ييل لمدة عام ومن الواضح أن منهجه النقدى تبلور وتكامل فى هذا العام بعد أن ملك ناصية مدرسة النقد الجديد التى تزعمها ت•س• اليوت ، عزرا باوند ، و أ•أ• ريتشاردز ، وألن تيت وليونيل تريلنج ، وكليانث بروكس ، و ت•أ• هيوم ، وولتر بيتر وغيرهم •

كانت اتجاهات النقد الأدبى — ولا نقول مدارس — فى مصر قبل ذلك عبارة عن تفسيرات انطباعية أو شخصية أو اجتماعية أو نفسية للعمل الأدبى الذى كان مجرد أداة أو وسيلة للتعرف على مزاج الناقد أو شخصية الأديب وتكوينه

النفسى أو الخلفية الاجتماعية التى استقى منها الأديب مضمون عمله • وبمجرد تعريف القارىء بهذا العنصر أو ذاك فان قيمة العمل الفنى ووظيفته تتوقفان عند هذه الحدود ، شأنه فى ذلك شـأن أية دراسـة أو مقالة تدور عن أحد هـذه العنـاصر أو أكثر •

وجاء رشاد رشدى ليسبح وحده ضـد التيار ويتحدى الاتجاه السائد فى جرأة واصرار وثقة ودراية يحسـد عليها • وعندما لم يجد جدوى من استقطاب أحـد من قدامى النقـاد الى اتجاهه الموضـوعى التحليلى التقويمى ، قرر بريادة قل أن نجد نظيرا لها ، تربيـة « الكادرات » الجديدة التى ستحمل على عاتقها فى المستقبل مهمة تحويل النقد الأدبى الى علم منهجى تحليلى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان • ولم تقتصر دعوته على منبر قسم اللغة الانجليزية ، بل امتدت لتشمل منابر الصحافة من خـلال مقالاته وأحاديثـه التى كان يدلى بها للصحفيين ، والراديو ثم التليفزيون اللذين كانا أداتـه فى الوصـول الى الجمهور العـادى • فقد كان يملك القدرة على مخاطبتـه فى سلاسة وبساطة وروية لا تتأتى للدارسين الأكاديميين فى معظم الأحيـان •

وعندما وجد أن البحيرة النقدية على وشــك أن تصبح راكدة ، آسنة ، متحجرة على المفاهيم القديمــة ، أثار معركة أدبية ونقدية فى أواخر عام ١٩٦٠ وأوائل ١٩٦١ وشهر سيفه النقدى اللامع كمحارب لا يشق له غبار ، وصنع من تلاميذه ، برغم صغر سنهم ، كوكبة من الفرسان تتحدى أعتى النقــاد الكبار وفى مقدمتهم محمد مندور ولويس عوض وعبد القادر القط وأنور المعــداوى • ودارت رحى المعــركة ليس فقط فى المجلات المتخصصة وانما على صفحات الصحف اليومية بحيث تابعها القارىء العادى الذى تفتحت عيناه على مفــاهيم وقيم نقدية جديدة ، برغم أن معظم الصحفيين أخطأ فى فهم مغزاهــا واعتبرها معركة بين مذهب « الفن للفن » بقيادة رشاد رشدى وتلاميذه وبين مذهب « الفن للحيــاة » بقيادة محمد مندور وغيره من كبار النقاد

وحدث أن حملت هذه الملاحظة الى أستاذى رشاد رشدى فومضت عيناه كعادته وطلب منى كتابة مقالة تصحح هذا المفهوم الخاطىء على أســاس أن مذهب « الفن للفن » ظهر فى الربع الأول من القرن العشرين كردعلى المذاهب النقدية التى غرقت حتى آذانها فى التفسيرات الاجتماعية والعقائدية والنفسية ، وعندما انحسر مد هــذه المذاهب ، انحسر معه مذهب « الفن

للفن » وكأنه أدى المهمة المطلوبة منه ، اذ لا يعقل أن يقتصر دور الفن على التلاعب بالألفاظ والصور والرموز والمحسنات البديعية واللفظية فى عزلة كاملة عن الحياة ، فى حين أن الحيـاة هى المنبع المتجدد لكل الأعمال الفنية ، وان كانت هذه الأعمال تستقل بكيانها العضوى الخـاص بها عن الحيـاة الأم بمجرد اكتمالها ، مثلها فى ذلك مثل الأبنـاء الذين يكتسـبون حياتهم الخاصة بهم بمجرد ميلادهم ، برغم أن أمهم تظل أمهم التى أتت بهم الى الوجود .

وسهرت الليل بطوله أكتب المقالة التى انتهت عند مطلع الفجر برغم أنها لم تتعد ثلاث صفحات ، وأرسـلنى بهـا الى الأسـتاذ رشـدى صالح الذى كان أحـد رؤسـاء تحرير الجمهورية فى ذلك الوقت ، ونشرت بعد أسـبوعين فى فبراير عام ١٩٦١ . لكن نتيجة المقالة كانت عكس ما توقعنا تماما ، فقد أخذها معسـكر الخصـم على أنها طعنة نجـلاء فى ظهر رشاد رشـدى من أحد تلاميـذه الذى أعلن انحيـازه لمذهب « الفن للحياة » ، ويبدو أن الناقدين الكبيرين اللذين ذكرانى فى مقالتهمـا قد استصغرا شأنى فلم يذكرانى بالاسـم ، وكأن هدفهما كان القضاء على هذا المحارب المغوار بأية وسيلة . لكن الفارس رشاد رشدى واصـل المعركة وهو يشرح لنا ضرورة

تحريك البحيرة الراكدة وتقديم فرسان جدد للساحة . فليست هناك خصومات أو عداوات بمعنى الكلمة ، لكنها كلها قفزات الى آفاق جديدة .

وللأسف كانت هـذه المعركة الأدبيـة آخر المعارك التى شـهدتها الساحة الثقافيـة المصرية حتى الآن . ولازلنا نتمنى العودة الى هذه الروح الموضوعية الوثابة ، اذ أن ما جرى بعد هـذه المعـركة من حين لآخر كان مجرد عـداوات شخصـية أو تصفية حسـابات ليسـت لها أدنى علاقـة بالأدب أو الفن أو الثقافة . فالمعارك الأدبية هى فى جوهرها مناظرات أو ندوات ساخنة تسرى بدماء جديدة فى عروق حياتنا الثقافيـة وليست تجريحا للخصوم بفعل أحقاد دفينة أو مؤامرات يتم التخطيط لها فى دهاليز وكهوف معتمة لتحطيم هـذا أو تشويه صورة ذاك تحت شعارات أدبية وثقافية وفكرية هى أبعد ما تكون عنها .

ولم تكن روح المنـاظرة والجـدل والحوار قاصرة على المعارك الأدبية عند رشاد رشدى ، بل كانت الأسـاس الذى أقام عليه محاضراته فى الجامعـة . فعند التحاقى بقسم اللغـة الانجليزية جامعة القاهرة عام ١٩٥٦ فى الدفعة التى عرفت بدفعة العدوان الثلاثى ، أصبت مع زمـلائى بحيرة كبيرة من جراء الأسلوب الذى أدار به أستاذنا رشاد رشدى محاضراته ونحن

الذين اعتدنا فى مدارسنا على التلقين المباشر للمادة العلميـــة التى نتلقاها عن المدرسين ثم نحتفظ بها لحين صبها على أوراق الاجابة فى الامتحـــان • وجدنا رشـــاد رشـــدى يســـأل أكثر مما يجيب ، وفى نهاية المحاضرة نحاول حصر ما حصلنا عليه من مادة علمية فلا نجد سوى عدة أسطر متناثرة ومتقاطعة سجلناها فى مذكراتنا • أما معظم المحـــاضرة فكان اثارة للمناقشات التى نمقتها ونستهجنها لأنها تضيع الوقت فيما لا يفيد • فالامتحان يقترب والمـــادة التى حصلنا عليها للاجابة لا تسمن ولا تغنى عن جوع • ونظرا لأن أحدا لم يقم بتربيتنا تربيـــة ديمقراطية فلم يجرؤ أحدنا على مراجعـــة الأستاذ فى أســـلوبه التعليمى الذى أصابنا بحيرة عجزنا عن الخروج منها •

لم نكن نعرف أن رشاد رشـــدى يعلمنا فضيلة التفـــكير بأسلوب علمى وعملى • وظللنا نضع أكفنا على قلوبنا رعبا وهلعا حتى جاء يوم الامتحان ونحن لا نعرف ماذا سنكتب فى مادة النقد ، واذا بالأسئلة تتميز بالشمول والعمومية وتستدعى الى أذهاننا كل المناقشات التى دارت فى المحاضرات دون أن نسجلها فى مذكراتنا • وفوجئنا بأنها محفورة فى أذهاننـــا وتتدفق مع اجاباتنا التى شعرنا أن وقت الامتحان قد لا يتسع لغزارتها التى لم نكن نحلم بها • فقد كانت الأسئلة تحض على ايراد الآراء

الشخصية النابعة من المـادة العلمية المطروحة للبحث . وبذلك تعلمنـا لأول مرة أن يكون لنا رأينا الخـاص بنا دون ترديد آراء الكبـار أو الكتب كالببغـاوات . والطريف أننا عندما نتقابل بعد مرور عشرات السنين على أيام الجامعة نتذكر هذه المناقشات والآراء وكأنها قيلت بالأمس .

كذلك كان رشاد رشـدى حريصـا على تنظيم الندوات والمنـاظرات ضمن النشـاط الحر الذى ينهض به الطلبـة فى القسم . ولم تكن المناظرة بين أستاذ وأستاذ آخر يمثل اتجاها معارضا ، بل كانت بين معسكرين : فى كل منهما أسـتاذ ومعه الطلبة الذين يدعمون وجهة نظره فى المناظرة . وكانت المناظرة تعقد فى أكبر مدرجات كلية الآداب حتى يتسنى لأكبر عدد ممكن للطلبة حضورها ، سـواء أكانوا من قسم اللغـة الانجليزية أو من الأقسام الكبرى . وبعد انتهـاء المتناظرين من الادلاء بوجهات نظرهم كان باب المناقشة يفتح لمن يشاء من الحاضرين . وكنا نعتبر هذه المناظرات نوعا من المهرجانات الثقافية المبهجة ، ولم تكن تنتهى بمجرد انفضاضها والخروج من المدرج ، بل كانت المناقشات والمجادلات تتواصـل سواء فى بوفيه الكليـة أو حدائقها التى كانت غناء أو فى حديقة الأورمان المجـاورة . فقد كانت الأشواق الثقافية والهموم الفكرية نوعا من الغذاء اليومى الذى لا نشبع منه أبدا .

كانت أياما مثمرة استطاعت أن تحيل قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهرة الى مدرسة لتربية وتخريج الكفاءات التى تولت قيادة العمل الثقافى والعلمى والقومى فى شتى مواقعه الحساسة. يكفى أن أذكر دفعتى وحدها كمثال على ذلك ، وهى الدفعة التى تخرجت عام ١٩٦٠ وتألق فيها على سبيل المثال لا الحصر ، الدكتور عبد العزيز حمودة الذى تولى عمادة آداب القاهرة لأكثر من فترتين ثم عمل بعد ذلك مستشارا ثقافيا لسفارتنا فى واشنطن ، والدكتورة هدى جندى رئيس قسم اللغة الانجليزية نفسه ، والدكتور أحمد كمال الأستاذ بجامعة الملك عبد العزيز بالسعودية ، والدكتور المرحوم أحمد الغمراوى الأستاذ بمعهد اللغات بالأزهر ، والأستاذ بدير الغمراوى قنصلنا العام فى هيوستون بولاية تكساس بالولايات المتحدة ، والأستاذ ماهر البطوطى المستشار بالأمم المتحدة ، والاعلامية ومذيعة التليفزيون فوزية العباسى ، والأستاذان أحمد التهامى ونسيم مجلى باسهاماتهما الجليلة فى مجالات النقد والترجمة ، والأستاذ حلمى جرجس أحد رجال الاقتصاد والمالية فى مصر ، وغيرهم ممن تعلموا الحياة والتفكير كما تعلموا التذوق والنقد على يدى رشاد رشدى . وما ينطبق على هذه الدفعة ينطبق على معظم الدفعات التى تخرجت فى عهده ابتداء من منتصف الخمسينيات وحتى رحيله ، اذ أنه حرص على استمرار تواجده فى القسم

حتى بعد احالته على المعاش وتوليه عمادة المعهد العالى للفنون المسرحية ثم رئاسة أكاديميـة الفنون وتعيينه مستشارا لرئيس الجمهورية لشئون المسرح والكتاب والموسيقى .

وكان رشاد رشدى مؤمنا بأنه لا نفع فى علم يظل حبيسا داخل أسوار الجامعة وجدران القاعات . فالعلم فى نظره تطوير لكل نواحى الحياة فى أدق وأبسط صورها وليس مجرد تلقين واستذكار . ومن هنا كان حماسه للعمل بالصحافة ودفع تلاميذه أيضا لمشاركته فى هذا الميدان الجماهيرى والعملى والتطبيقى . ولذلك رأس تحرير عـدة مجـلات سـواء أكانت سياسـية أو اجتماعية مثل « بناء الوطن » التى كانت تعد لسان حـال الثورة بعد تضـاؤل دور مجـلة « التحرير » ومعهـا جريدة « الجمهورية » فى الستينيات ، أو مجلات بالانجليزية للتعريف بوجه مصر الحضـارى لدى العـالم الخـارجى مثل مجلتى « أراب ريفيو » و « أراب أوبزرفر » أو مجلات أدبية متخصصة مثل مجلة « المسرح » أو شبه متخصصة مثل مجلة « الجديد » التى ظل يرأس تحريرها منذ انشائها عام ١٩٧٢ وحتى اغلاقها فى أول يناير ١٩٨٣ ، وفى الشهر التالى لاغلاقها ، أى فى فبراير عام ١٩٨٣ ، رحل رشاد رشدى عن هذا العالم وكأنه آثر أن يلقى بسيفه ليستريح بعد طول عناء .

أما عن دوره الابداعى فقد جرب الكتابة فى شتى الأجناس الأدبية • كتب القصة القصيرة والمسرحيـة والرواية • وكان مخلصا للغاية لمنهجه النقدى بحيث لم يحدث أى انفصـام بين ما ينادى به من نظريات واتجاهات نقدية وبين ما يمارسـه من ابداع قصصى أو مسرحى • بل ان وعيه النقدى الحـاد كان يسيطر عليه فى بعض الأحيان لدرجة تتحول فيهـا بعض أجزاء المسرحية أو الرواية الى تطبيقات مباشرة لمنهجه النقدى •

وكان أول انتاج ابداعى له عبارة عن مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد كتبها بالانجليزية ونشرتها له مكتبـة الأنجلو المصرية التى تصـدت بعد ذلك لنشر كل انتاجه سـواء أكان بالانجليزية أو العربية • وكان تداول هذه المسرحيات قاصرا على الطلبة والمهتمين بممارسة اللغة الانجليزية ، وكان الطلبة يقومون باخراجها وأدائها تحت اشراف الأساتذة كنوع من النشـاط الفنى والترفيهى الحر • وكان رشاد رشـدى قد كتب هـذه المجموعة فى أعقاب عودته من بعثة الدكتوراة فى انجلترا ، لكن يبدو أنه أدرك أن طاقاته الابداعية أشـمل من أن تظل قاصرة على المجال التعليمى المتخصص ، وأن عليه أن يخوض الحياة الثقافية والفكرية والأدبية العامة وأن يتخطى ويتجاوز الحدود التقليدية بين الجامعة والمجتمع • فلا خير فى جامعة لا تنفتح على المجتمع وتنهض لخدمته وتطويره • ولاشك أن اللغة العربية

هى القناة التى تصله بهذا المجتمع ، ومن هنا كان اصداره لأول مجموعة قصص قصيرة له بعنوان « عربة الحريم » ، حاول فيها أن يؤكد بأسلوب علمى فنى أن القصة القصيرة ليست مجرد حكاية أو رواية قصيرة أو موجزة أو مختصرة طولا كما كان شائعا عند كثير من النقاد والأدباء ، بل هى جنس أو نوع أو شكل أدبى مستقل بذاته وله تقاليده ، وله بداية ووسط ونهاية تتمثل فى لحظة التنوير التى تفسر وتلقى الضوء على كل الملامح الغامضة والتساؤلات التى أثيرت بطول القصة ، كما تمنحها المعنى العام والمتكامل للقصة . وهو المفهوم النقدى الذى أكده وشرحه رشاد رشدى بالتفصيل بعد ذلك فى كتابه « فن القصة القصيرة » .

لكن رشاد رشدى وجد بعد ذلك أن المسرح كشكل فنى أكثر قدرة على الاتصال بالجماهير العريضة ، فبعد صدور « عربة الحريم » بثلاث سنوات كتب فى عام ١٩٥٩ أول مسرحية عربية طويلة له بعنوان « الفراشة » وعرضت فى دار الأوبرا . وبعد ذلك تتابعت مسرحياته : « لعبة الحب » و « رحلة خارج السور » و « حلاوة زمان » و « اتفرج يا سلام » و « بلدى يا بلدى » و « نور الظلام » التى يستلهم فيها التراث الاسلامى والمملوكى والعربى العريق مع تطويع اللغة للصور والاستعارات والايقاعات التى توحى بروح العصر الذى تدور فيه أحداث

المسرحية • وعلى الرغم من الاسقاطات السياسية والحضارية والثقافية والاجتماعية على الواقع المعاصر ، الا أن رشاد رشدى حطم كل قيود المعالجة الواقعية التقليدية التى تسعى لتصوير الواقع بأسلوب شبه فوتوغرافى ، وانطلق الى آفاق الرمزية والتعبيرية التى تجعل من الثوابت الانسانية نقطة انطلاق أساسية صوب المتغيرات الاجتماعية وليس العكس • فالانسان هو شغله الشاغل وقضيته الأساسية أما المجتمع فهو مجرد ظروف طارئة لا تتوقف عن التغير ، وهى ظروف كان رشاد رشدى لها بالمرصاد حتى لا تطغى على الانسان أو تنتهك انسانيته •

وسعيا وراء المزيد من التغلغل بين مختلف فئات الجمهور ، لجأ رشاد رشدى فى مسرحياته الثلاث الأخيرة « حبيبتى شامينا » و « شهرزاد » و « عيون بهية » الى مزج بناء المسرحية بشكل الأوبريت بحيث يتمتع الجمهور بالألحان والأغانى السارية فى سياق الحدث والحوار ، بل ويمكن أن تعلق بذهنه بعد ذلك كما علقت أوبريتات سيد درويش بالوجدان المصرى من قبل • لكن يبدو أن البناء الموسيقى لهذه النصوص لم يخرج عن اطار التلحين التقليدى والمصاحبة الموسيقية للجمل الحوارية ، ولذلك فان النصوص المنشورة

لهذه المسرحيات لا تزال تشكل القيمة الفنية والفكرية الأساسية لها . ولو كان رشاد رشدى مؤلفا موسيقيا مثل سيد درويش أو داود حسنى أو كامل الخلعى لكان من المحتمل أن يختلف الأمر كثيرا . فليست هناك مدونات موسيقية تبرز بناء موسيقيا دراميا متفردا لهذه المسرحيات ، ولذلك فنحن نقرؤها الآن كنص مسرحى مثل مسرحية « محاكمة عم أحمد الفلاح » التى كتبها رشاد رشدى فى فصل واحد بعد « حبيبتى شامينا » وقبل « شهرزاد » ، بنفس الأسلوب الملحمى ، ولكن دون أن يهدف الى أن تلحن أو تصاغ موسيقيا . وعموما فان عناية رشاد رشدى بالايقاعات المسجوعة والقافية المرنة والشعر المرسل ، كانت واضحة منذ مسرحية « حلاوة زمان » وظلت فى تصاعد الى أن أخذت شكل الأوبريت ابتداء من « حبيبتى شامينا » . وهو أسلوب أتاح للممثلين استغلال كل قدراتهم فى تنغيم الكلام وضبط الايقاع والتلاعب بمخارج الألفاظ بهدف احداث أكبر وأعمق تأثير ممكن فى وجدان الجمهور وفكره .

ومن هنا كانت الشعبية الضخمة التى حظيت بها مسرحيات رشاد رشدى برغم أنه من صفوة الأساتذة المتخصصين والأكاديميين . فقد كان يملك حسا شعبيا عميقا يجعله حريصا دائما على لمس نبض الجمهور العادى . وكثيرا ما كان يقول لى بفخر : « أنا ابن بلد حقيقى قبل أن أكون أستاذا أكاديميا » .

وكان هـذا هو المنطلق الذى دفعنى الى تأليف كتـابى عنه « فن الدراما عند رشاد رشدى » الذى صدر عام ١٩٨٦ ولم يقرأه للأسف ، فقد كتبته بعد رحيله حتى تعرف الأجيال القادمة الدور الذى قام به هذا الرائد المسرحى الكبير على المستوى الشـعبى والجمـاهيرى وليس فقط على المسـتوى الأكاديمى والجـامعى •

وبرغم نجاحه الجماهيرى فى المسرح فانه لم ينس حنينه القديم للكتاب ، خاصـة فى فترة سـيطرة مراكز القوى على مقاليد الأمور فى مصر فى أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، والتى كانت بالمرصاد لكل الأعمال المسرحية التى يمكن أن تكون رأيا عاما مضـادا لتيار السلطة • فعندما عرضت مسرحيـة « بلدى يا بلدى » على مسرح « محمد فريد » فى ديسمبر عام ١٩٦٨ ، أسرعت الرقابة الى ايقاف العرض بعد ثلاثة أسابيع فقط ظنا منها أن رشاد رشدى يقصـد بشخصية السـيد البدوى جمـال عبد النـاصر الذى ترك قيـاده لمراكز القوى المحيطين فكانت النتيجة تورطه فى تلك الهزيمـة المـأسوية • هـذا برغم أن رشاد رشدى كان قد انتهى من كتابة هذه المسرحية فى أواخر عام ١٩٦٦ ولم تكن الهزيمة فى ذهنه على الاطلاق • وبعد ذلك وضعت مراكز القوى رشاد رشدى فى قائمتها السوداء ، خاصة

مع سيطرة اليسار على الحيـاة السياسية والثقافية ، ومنعوا عرض مسرحيته التالية « نور الظلام » بحجـة أنها تبث اليأس والضياع فى نفوس الجماهير فى مرحلة لابد أن تشحن فيهـا الجماهير بالأمل والثقة الى أن تتم ازالة آثار العدوان ، وهو الشعار الذى كان مرفوعا فى ذلك الوقت .

ولم تعرض لرشاد رشدى مسرحيات بعد ذلك الا فى عهد أنور السادات بدءا بمسرحيـة « نور الظلام » ومرورا بكل المسرحيات التى جاءت بعدها . وهى فترة كانت قاسـية عليه للغاية اذ مر فيها بمحنتين كلتاهما أشد من الأخرى : الأولى فقده لابنته الجميلة الأثيرة عنده والتى رحلت فى ريعان شبابها ، والثانية مرضه الشديد الغامض الذى حل برئتيه وعظامه وألزمه الفراش أكثر من ثلاثـة أشـهر وهو يرى حـيرة الأطبـاء فى تشخيصه ، مجرد تشخيصه وليس التغلب عليه . لكن يبدو أن عشقه للحيـاة ، وارادته الحديدية ، واصراره على مواصـلة مسيرته الثقافية والفنية والحضارية ، قد مكناه من مقاومة المرض ثم التغلب عليه .

وهى مرحلة تركت بصماتها واضحة على نظرته للحيـاة والتى اتجهت بعد ذلك الى التصـوف . صحيح أن بوادر هذا التصوف كانت ملموسة منذ مسرحية « بلدى يا بلدى » لكنها

تعمقت وتأصلت بعد ذلك فى روايتين كتبهما فى النصف الثانى من السبعينيات وهما « الرجل والجبل » و « الحب فى حياتى » اذ يبدو أنه وجد فى الكتــاب فرصة للتأمل قد لا يتيحها له المسرح بجماهيره العريضة • وفى هاتين الروايتين تخلص تماما من كل ملامح الواقعية التى لم تكن ســوى مجرد تلميحــات أو لمحات فى أعماله السابقة ، ولذلك كان من السهل أن تتلاشى مع انطلاقات رشاد رشدى الصوفية التى وجدت خير تجسيد لها فى الأساليب الرمزية والتعبيرية بل والتجريدية والسريالية أيضا التى تذكرنا برواية « رحلة الحاج » للروائى الانجليزى الرائد جون بانيــان • فقد توارت فقرات الخلفيــة الوصفية الواقعية لتحل محلها ما يشبه التسابيح الصوفية التى ترددت أصداؤها فى كل جنبات الرواية التى تحولت فيها الشخصيات الى أطياف ، وعالم البشر الى وجود بلورى ، صاف ، نقى ، ميتافيزيقى يعكس تأثر رشاد رشدى بمدرسة الشعر الميتافيزيقى التى تزعمها جون دن فى القرن السادس عشر • وكثيرا ما كان رشاد رشدى يبدى اعجابه بهذه المدرســة فى محاضراته النقدية بقسم اللغة الانجليزية •

وكانت انجازات رشاد رشدى النقدية مواكبة لابداعاته الأدبية • فقد بدأ أيضا بمؤلفاته الانجليزية لطلبته بالكلية وهى المؤلفات التى طبعتها مكتبة الأنجلو وجنبتنا مأساة نقص الكتب

الواردة من انجلترا نتيجة للعدوان الثلاثى على مصر وقطع العلاقات معها . وكان من أشهر هذه الكتب التى تتلمذنا عليها كتاب « ملاحظات عن الشكل والمضمون فى السرد الروائى » ، و « مقدمة فى النقد الأدبى » ، و « القراءة والتذوق » ، و « النقد الأدبى من ماثيو أرنولد حتى يومنا هذا » ، و « كنز صغير من الشعر الانجليزى » .

لكن سرعان ما أدرك أن الكتابات النقدية بالعربية هى القناة التى يمكن أن تصله بل وتوثق صلته بالجماهير . ولذلك اتخذ من كل المجلات التى رأس تحريرها « بناء الوطن » و « المسرح » و « الجديد » منبرا لاشاعة الوعى النقدى الموضوعى سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى . وبالاضافة الى مقالاته الصحفية أصدر عدة كتب هامة مثل « فن القصة القصيرة » عام ١٩٥٩ ، و « مذاهب النقد الأدبى » الذى صدر فى نفس العام وشاركه فى تأليفه محمد مندور وسهير القلماوى ، « عن مطبوعات البرنامج الثانى » ، وكتاب « ما هو الأدب » ١٩٦٠ ، وكتاب « مقالات فى النقد الأدبى » ١٩٦٢ ، وكتاب « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » عام ١٩٦٨ ، وكتاب « فى الفن فى الحب فى الحياة » عام ١٩٧٤ . وهذه المقالات والكتب سنعرض لها بالتفصيل فى هذا الكتاب الذى سنتناول فيه المنهج النقدى عند رشاد رشدى . وهو الكتاب

الذى كلفنى به الدكتور على شلش رئيس تحرير هذه السلسلة « نقاد الأدب » لمعرفته الوثيقة بالصلة الحميمة التى كانت بينى وبين أستاذى الدكتور رشاد رشدى • وهى صلة كانت مزيجا من التلمذة والبنوة ثم الصداقة والاخوة والعمل المثمر الدءوب منذ التحاقى بقسم اللغة الانجليزية فى عام ١٩٥٦ • ولذلك رحبت أيما ترحيب بتكليف الدكتور على شلش ، فليس أقل من رد بعض أفضال رشاد رشدى على أجيالنا المتتابعة ، من خلال بلورة انجازاته النقدية حتى تكون تحت تصرف النقاد والدارسين والمثقفين فى المستقبل ، فليس أحب الى قلبى من تأليف هذا الكتاب •

وهذه الصلة الحميمة كانت السمة المميزة لعلاقة رشاد رشدى بكل من عرفهم من تلاميذ وأصدقاء • وظل طوال عمره حريصا على استمرار هذه الصلة بلا حدود ، وربطهم به فى كل المواقع والمناصب التى يتولاها • فعندما تولى عمادة « معهد الفنون المسرحية » لم يتردد فى طلبى وطلب زملائى لالقاء محاضرات فى النقد والدراما وتاريخ المسرح بكل رواده ومذاهبه واتجاهاته • كان هذا فى أواخر الستينيات ، أما فى عام ١٩٧٢ عندما نجح فى انشاء مجلة « الجديد » ، فقد أصر على مساهمتى فى التحرير برغم انشغالى فى ذلك الوقت فى عملى مستشارا

لوزير الثقافة الراحل الأستاذ يوسف السباعى الذى كان قد انتدبنى لمكتبه من كلية الألسن التى كنت أعمل فيها مدرسا للأدب الانجليزى .

وفى أثناء عملى معه فى مجلة « الجديد » تولى رئاسة أكاديمية الفنون ، وكثيرا ما عبر عن شوقه لانتقالى من « الألسن » للعمل فى المعهد العالى للنقد الفنى التابع للأكاديمية لكنه سرعان ما كان يتراجع عن هذه الأشواق لادراكه للفروق الجوهرية بين الكادر المالى المطبق على الأكاديمية والكادر الجامعى المطبق على كلية الألسن . وفى الوقت نفسه لم يأل جهدا من أجل تحويل الأكاديمية الى مؤسسة جامعية لها كيانها المستقل وصفتها الاعتبارية ، اذ أنها كانت مجرد مصلحة حكومية تابعة لوزارة الثقافة .

وفى عام ١٩٧٤ تم انتدابى مرة أخرى من كلية الألسن للعمل بمكتب رئيس الجمهورية أنور السادات مشرفا على شئونه الصحفية والاعلامية والثقافية ، ووجدت فيه أبا يتدفق بالحب والحنان والرقة والتواضع . وكثيرا ما كنت أحدث أستاذى رشاد رشدى عن أوجه التشابه العجيبة بينه وبين الرئيس السادات فى الفكر والرؤية والذوق . وكان رشاد رشدى سعيدا أيما سعادة بعملى فى مكتب الرئيس السادات . وعندما

صدر كتابى « أنور السادات : رائدا للتأصيل الفكرى » الذى أثار ولايزال يثير حتى الآن جدلا يصل الى حد اللغط ، كان رشاد رشدى من أوائل الذين كتبوا عنه بحماس منقطع النظير • ويبدو أن العلاقات بين أنور السادات ورشاد رشــدى كانت قد ترسخت من خلال كلامى عن كل منهما للآخر • وأوشكت الصورة على الاكتمال عندما قمت بتوصيل الكتب التى أهداها رشاد رشدى للرئيس السادات مع رغبته فى لقائه شخصيا •

وكم كانت فرحتى عنــدما تم اللقــاء بين اثنين من أحب الرجال الى قلبى وأقربهم الى فكرى • وسرعان ما تحول اللقاء الى صداقة وطيدة تمخضت عن تعيين رشاد رشدى مستشارا لرئيس الجمهورية لشئون الكتاب والمسرح والموسيقى بالاضافة الى رئاســته لأكاديمية الفنون ورئاسة تحرير الجديد • وسرعان ما توالت ابتكارات رشاد رشــدى المعهودة التى كان منهــا « عيد الفن » الذى يقام فى الثامن من أكتوبر من كل عام ويتم فيه منح الدكتوراه الفخرية وشــهادات الجــدارة للرواد من الفنانين • لكن أعظم انجاز فى تلك المرحلة نجاحه فى اقنــاع الرئيس الســادات باصــدار قرار جمهورى بجعل « أكاديميــة الفنون » مؤسسة جامعية يتم تعيين رئيسها بقرار جمهورى ، ويطبق عليها الكادر الجامعى الذى يقسم السلم الوظيفى لهيئات

التدريس الى معيد بعد الحصـول على درجـة البكالوريوس أو الليسانس بتفوق ، ومدرس مساعد بعد درجة الماجستير ، ومدرس بعد الدكتوراة ثم أستاذ مساعد وأستاذ .

وكان أول قرار اتخذه رشاد رشدى بعد ذلك الاعلان عن درجة أستاذ مسـاعد للنقد الفنى ، ولم يتقـدم لها سـواى وسرعان ما انتقلت من كلية الألسن الى المعهد العالى للنقد الفنى الذى أتشرف بعمادته الآن . وبرغم حماسى الشديد لمدرسـة النقد الحديث التى استطاعت أن تجعل من النقد علما موضوعيا تحليليا يضع العمل الفنى فى اعتباره ككل أو كيان عضـوى متكامل ، ولا ينظر اليه من وجهة نظر ضيقة سواء أكانت هذه النظرة سياسـية أو اجتماعيـة أو أيديولوجية أو سيكلوجيـة أو انطباعية ، فانني لم أحاول أن أفرض هذا المنهج النقدى على ما يدرسه الطلبة فى المعهد ، بل تركت مطلق الحرية للأساتذة الذين يتبنون نظريات نقدية أخرى كالبنيوية مثلا لتدريسها للطلبة حتى يلموا بكل النظريات والمدارس الأخرى ، لكننى فى الوقت نفسه منحت نفسى حق الهجوم على النظريات النقدية التى تدعى أنها أتت بما لم تأت به الأوائل فى حين أنها لم تكن سـوى تزيد أو تنويعات هامشية على مناهج سابقة . فالبنيوية مثـلا تدعى أنها تجاوزت مدرسة النقد الحـديث التى عفا عليهـا

الزمن ، وأنها هى التى رسخت النقد الموضوعى والتحليلى على أسس علمية ورياضية ، فى حين أنها هى المدرسة التى عفا عليها الزمن منذ منتصف الستينيات .

وقد علمنا رشاد رشدى ألا نصادر أى فكر أو منهج أو اتجاه حتى لا يتحول أصحابه الى شهداء فى نظر الآخرين ، ولكن علينا أن نعريه بأسلوب علمى هادىء ، يتفادى أى انفعال أو تشنج . كما علمنا أيضا أن النقد لايمكن أن يقوم بدوره الفعلى والحقيقى اذ ظل حبيسا داخل أسوار الجامعة ، ولذلك يتحتم على أستاذ النقد أن يكون ذا عين على النظريات والمناهج النقدية ، وعينه الأخرى على ما يدور على الساحة الأدبية والنقدية من ممارسات وتطبيقات نقدية فى الصحافة وأجهزة الاعلام حتى يسلح نقاد المستقبل بالقدرة على تطوير هذه الممارسات والتطبيقات بأسلوب منهج علمى خال من الانطباعات الشخصية ، والأهواء الذاتية ، والتكتلات السياسية ، والنظرات الضيقة التى تنم عن جهل أصحابها ، والأدوات والأساليب الانشائية ، والمحاكاة العمياء لكل ما يرد الينا من الخارج .

وكان أوضح مثال على هذه المحاكاة العمياء قد برز فى البنيوية التى تحولت الى حمى اجتاحت حياتنا الأدبية فى السنوات الأخيرة لدرجة أنها أصبحت مرادفا للنقد نفسه ،

فالبنيوى هو الناقد والناقد هو البنيوى ، وفيما عدا هذا فليست له علاقة بالنقد من قريب أو بعيد ! وتصورت أن رشاد رشدى سيثير معركة جديدة من معاركه الأدبية مثل تلك التى اشتعلت عام ١٩٦٠ ، لكن يبدو أن انشغاله فى السبعينيات بمنصبه كمستشار لرئيس الجمهورية ، واعتقاده أنه قد آن الأوان لتلاميذه كى يقوموا بدورهم ، جعله يزهد فى خوض مثل هذه المعارك . ورحل رشاد رشدى ونحن لازلنا حتى الآن نؤكد ان هذه الظاهرة الساذجة لايمكن أن تجوز على الدارسين والنقاد الجادين الذين شعروا منذ بداية السبعينيات أن البنيوية بدت وكأنها اكتشاف جديد أدركه هؤلاء البنيويون الذين أرسلتهم العناية الالهية لاخراج النقد الأدبى من هذا التخلف والجهل . والبنيوية فى حقيقتها ليست نظرية جديدة ، بل هى مجرد اتجاه لغوى وأنثروبولوجى بدأ على يدى عالم لغوى سويسرى هو دى سوسير وعالم أنثروبولوجى هو ليفى شتراوس قبل الحرب العالمية الأولى ، اذ أن دى سوسير مثلا توفى عام ١٩١٣ . أى أن عمر البنيوية يناهز قرنا بأكمله !

ولا يعلم كثير من نقادنا البنيويين أن الكثير من بنيوية لغويات دى سوسير قد تم نقضه فعلا منذ حوالى نصف قرن . فقد نادى منذ أواخر القرن الماضى بأنه تحت كل قول منطوق

على حدة يوجد نظــام اللغة ذاته أو بنيتها ، وبالمثل فى ميدانى الأنثروبولوجيــا والأدب نجد تحت كل فعل مفرد أو نص من النصوص ، نظاما أو بناء كاملا من الأفعال أو النصوص • ولعل الامتداد الوحيد لهذا الاتجاه تمثل فى كتابات الناقد الفرنسى المعاصر رولان بارت ، ومع ذلك نجده فى أواخر الستينيات يتخلى كلية عن البنيوية ، وينبذ الفكرة القائلة بامكان وجود بنيــة أو نظام قائم بذاته فى النص الأدبى ، ويكتشف أن النص الأدبى ليس ســوى عملية تنظيم يقنع بها القارىء نفسه ، بأن فى العمل الأدبى بنية أو نظاما ما يمكن ادراكه بدون الاشارة الى معناه العام ، ولذلك فان الأدب فى نظره فقد كل دلالة فكرية له ولم يعد سوى مجرد خدعة مغرية !

ويثبت الناقد جوناثان كالر أن البنيوية بالنسبة للأدب كانت مجرد نظرية ولم تكن أداة عملية أبدا ، فهى ليست منهجا لايجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وانما هى مجرد طريقة للتفــكير ظلت طوال وجودها تتساءل : كيف يمكننــا الوصول الى دلالات الأعمال الأدبية ؟ ! لكنها لم تصل حتى الآن ولن تصل لأنها انتهت بالفعل !

ومع ذلك لم أصادر تدريس البنيوية فى المعهد العــالى

للنقد الفنى ، ولكن فى مقابل هـذا قمت بنقدها وتعريتها مع التركيز على منهج النقد الحديث ، ليس لميل عقائدى أو هوى شخصى ولكن لأنه استطاع أن يجعل من النقد منهجا علميا منذ أوائل هـذا القرن . والمنهج العلمى كمـا نعلم ليس مرتهنـا بمدرسة جديدة أو نظرية طارئة ، بل هو الأساس الذى تنهض عليه العملية النقدية ذاتها بصرف النظر عن نوعيتها . وأى ناقد يرفض أن يعتمد على هذا المنهج العلمى فى تحليله للعمل الفنى ، شكلا ومضمونا ، لابد أنه يمارس أشياء لا تمت لجوهر النقد بصلة . فالناقد الموضوعى العلمى يركز على العمل الفنى ككيان عضوى مستقل بذاته وان كان خارجا من بطن تقاليد سـابقة لكنها بالنسبة له مثل الأم بالنسبة لأبنائها . صحيح أنهم خرجوا من بطنها لكنهم ملكوا الكيان المستقل الخـاص بهم والذى على أساسه يتم تقييمهم . والعمل الفنى عبـارة عن منظومة أو نظام يأخذ شكله النهائى من حصيلة التفاعل العضـوى بين عناصره ، سواء أكان هذا التفاعل صراعا أم تناغما .

وجدير بالملاحظة أن ازدهار النقد الجديد فى أوائل هـذا القرن كان مواكبا لمـا توصـل اليه علماء الرياضيات العليـا والبحتة من تحديد لمفهوم المنظومة كأحد المفاهيم الأساسـية التى قـام عليهـا العلم الحديث فى كل مجـالاته . واذا كانت

« المنظومة » تعنى « مجموعة من العناصر المرتبطة بعلاقات ما انتظمت أو نظمت لسبب أو لغرض بعينه » فان طبيعة « المنظومة » يدرسها علم السيبرناتيك (أو علم تفاعل العوامل والمكونات المختلفة فى مجال واحد) كما تدرسها النظرية العامة للمنظومات • وفى هذه النظرية ، كما فى علم السيبرناتيك ، فان التحليل المنظومى يلعب دورا أساسيا فى تكوين وجهة نظر يفترض فيها استهداف الوصول الى أقصى درجة من الموضوعية والاحاطة والدقة ، سواء أكان موضوع التحليل ظاهرة طبيعية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ، أو عقلية • ويؤمن أصحاب التحليل المنظومى بضرورة التعاون بين من يقوم بهذا التحليل ، وبين البحث التطبيقى أو العملى • ويبدأ التحليل المنظومى بتحديد حدود المنظومة المطلوب تحليلها مثل الأمطار أو مؤسسة تعليمية أو النشاط الفسيولوجى لكائن حى أو الحالة النفسية أو النشاط الفكرى لشخص ما ، وذلك حتى يدرك المحلل الهدف من وجود المنظومة أو سبب وجودها ، سواء أكان هذا الهدف جزءا من تكوين الظاهرة وتصميمها أو طرأ عليها بسبب علاقتها بمنظومة أو بمنظومات أخرى ، كما أن تحديد حدود المنظومة ، ونوعها ، ضرورى أيضا لتطوير مدى ما سيقوم به المحلل من تجريد علمى ومنهجى ، وما سوف يستبعده من صفاتها العارضة أو الثابتة أثناء التحليل • ومن الواضح أن

التحليل المنظومى قد يكشف عن احتواء المنظومة لمنظومة واحدة أساسية أو أكثر كجزء أو كأجزاء منها ، وهى فى الوقت نفسه تمثل منظومة فرعية فى داخل أو فى اطار منظومة أكبر يمكن بدورها أن تكون جزءا من منظومة المجتمع ككل • ويأتى بعد ذلك دور ترتيب مكونات المنظومة • فهو ترتيب تصاعدى غالبا ، ولكنه يظهر أيضا فى شكل شبكة ذات خيوط متقاطعة وعيون كثيرة تترابط بعلاقات وتفاعلات عديدة •

والسؤال الآن الذى يطرح نفسه بشدة هو : أليس هذا هو المنهج العلمى الذى تتبعه مدرسة النقد الحديث بحذافيره ؟! انها تنظر الى العمل الفنى على أنه منظومة تحتوى على مجموعة من العناصر المرتبطة بعلاقات عضوية انتظمت أو نظمت لسبب أو لغرض بعينه ، وفى الوقت نفسه تسعى الى تكوين وجهة نظر يفترض فيها تقييم العمل الفنى بأقصى درجة من الموضوعية والاحاطة والدقة ، كما تؤكد على العلاقة العضوية بين النظرية النقدية وبين التطبيق العملى لها • فليست هناك نظرية مقدسة غير قابلة للمناقشة ويتحتم فرضها قسرا على الأعمال الفنية ، بل هى قابلة للتعديل والتطوير طبقا لتطورات الابداع الفنى ، وهو المبدأ الذى يحتمه المنهج الموضوعى العلمى • فلابد أن يحدد الناقد الهدف من وجود العمل الفنى أو سبب وجوده ،

كما يحدد علاقته بالأعمال السابقة أو المعاصرة له مستخدما فى ذلك منهجى التحليل والمقارنة على حد قول ت.س. اليوت ، ذلك أن أى عمل جديد هو توسيع لرقعة التقاليد الفنية السابقة فى مجاله الفنى . كل هذا يحتم على الناقد أن يتحلى بأقصى درجات التجريد العلمى والمنهجى . فعلى الرغم من أن العمل الفنى منظومة حية متفاعلة ولها استقلالها الذاتى ، الا أنها مع المنظومات الفنية أو الأعمال الأدبية السابقة عليها أو المعاصرة تشكل منظومة أعم وأشمل هى الجنس أو النوع الأدبى أو الفنى بصفة عامة . أما ترتيب العناصر أو تطورها داخل العمل الفنى فهو تصاعدى غالبا ، اذ لابد أن يصل بنا الى ذروة معينة يتكشف عندها المعنى العام أو التأثير الكلى للعمل ككل . وفى الوقت نفسه يبدو مضمون العمل أو نسيجه على شكل شبكة ذات خيوط متقاطعة ومراكز ثقل كثيرة وقوى دفع متعددة تترابط بعلاقات وتفاعلات عديدة ، لابد أن توضع تحت عدسة المجهر النقدى حتى يتم فحصها وتحليلها بمنتهى التجريد العلمى والموضوعى .

وعلى هذا فان مدرسة النقد الحديث التى حمل لواءها فى مصر والعالم العربى ، رشاد رشدى ، ليست مجرد ظاهرة نتجت عن عوامل طارئة فى مجالات الفكر والثقافة والاجتماع

والسياسة ، بل هى منهجة علميــة وموضــوعية للعملية النقدية ذاتها ، ولذلك فهى ليست مرتهنة بزمان أو مكان معينين • كان النقد قبلها يركز اما على الكاتب أو على المجتمع ، فجاءت لتؤكد على أن ما يدور داخل الكاتب من مشاعر وأفكار وخواطر من اختصاص عالم النفس الذى يريد أن يحلل الدوافع الابداعيــة عند الأديب ، وأن ما يدور فى المجتمع المعــاصر من تيــارات واتجاهات وصراعات وتفاعلات من اختصاص عالم الاجتمــاع والسياسة والاقتصاد ، أما ما يدور داخل العمل الأدبى من تفاعل وصراع ونمو وتطور حتى يكتسب شكله الفنى النهائى فمن اختصاص الناقد • صحيح أنه يتحتم على الناقد أن يكون واعيا بمجريات الأمور فى مجتمعه وعالمــه ، لكن يظل العمل الفنى هو القاعدة التى ينطلق منها وأيضا القاعدة التى يعود اليها بعد أن يمر مع المتلقى بتحليل كل العناصر المتفاعلة داخله والمشــكلة له ، فيتحول العمل الفنى بذلك الى تجربة جمالية وروحيــة وفكرية ونفسية للمتلقى بدلا من أن يمر به مر الكلام •

وهــذا الكتاب دراســة تحليليــة للمنهج النقــدى عند رشاد رشدى الذى لم يكن مجرد ناقل لمدرسة النقد الحديث بل أضاف اليها كثيرا من نظراته الثاقبة خاصــة فى تطبيقاته على

الأدب العربى الحديث من شعر ومسرح ورواية ، وبذلك ساهم بدوره فى المنهجة العلميــة والموضــوعية للنقد الأدبى فى مصر والعالم العربى .. ونرجو أن نكون بهذا الكتاب قد وفقنا فى رد بعض أفضال هــذا الرائد الجليــل على جيلنا والأجيــال التالية .

الفصــل الأول

التقنين النقــدى للبلاغة الأدبيــة

فى كتاب ((ما هو الأدب)) يقول رشاد رشدى فى فصل بعنوان ((بلاغة العمل الأدبى)) ان المفهوم القديم للبلاغة والذى ساد عصــورا عديدة وتغلغل فى مدارس أدبيــة كثيرة ، حددها بأنها مجرد تعبير صادق عن احســاس صــادق مارســه الأديب . ولذلك ظلت البلاغــة مرتهنــة بالأســلوب وليست بشكل العمل الأدبى ككل . واعتبر النقاد الأسلوب البليغ هو الأســلوب الذى يعبر تعبيرا صادقا عن

شخصية الكاتب . أى أنه لم يكن هنـاك فرق بين بلاغة الأديب فى عمله وبين بلاغة الخطيب فى خطبته أو بلاغة الصحفى فى مقالتـه ، طالـا أن كلا منهم يعبر عن فكره وموقفه وشخصيته واحساسه تعبيرا صادقـا ، وبالتالى فليس هناك فرق بين العمل الفنى وبين كل من الخطبة أو المقالة ، فقيمة كل منها تنتهى بادراك معناها أو مضمونها .

وظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا الى أن قامت مدرسـة النقد الجديد فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، فتغير مفهوم البلاغة ومعه مفاهيم الأدب والنقد نفسـها . ويستشهد رشاد رشدى بما كتبه ت.س. اليوت فى سـنة ١٩١٩ حين قال بأن الفن ليس تعبيرا عن احسـاس صـادق مهما بلغ الاحسـاس أو التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا ، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشر عندما يركز جهده فى خلق شىء محدد ، تماما كمـا يصنع النجار الكرسى أو المهندس الآلة ، فالكرسى والآلة ليسا تعبيرا عن أحاسيس النجار أو المهندس ، بل هما شيئان لهما كيانهما المستقل والمنفصل تماما عن شخصيتى صانعيهما ، بل يمكن أن يستفيد بهما الناس دون معرفـة شىء عن هذين الصانعين . ونفس المعيار يطبقه اليوت على الفنان الذى كلما ازداد انفصـال شخصيته عن عقله المبدع ، زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله المبدع على تفهم المشاعر المختلفـة

التى هى مادة الفن ، وعلى احالتها الى شيء جديد وهو العمل الفنى • ويؤكد رشاد رشدى على أنها مشاعر مختلفة مرتبطة بالنفس الانسانية فى مختلف مواقفها وليست مشاعر خاصة بالفنان ، وحتى مشاعره الخاصة لابد أن تتحول من موقف ذاتى مؤقت الى موقف موضوعى دائم • وهذا الموقف الموضوعى لا يتأتى الا من خلال ابداع عمل فنى له شكله الموضوعى المتميز الذى يمكن أن يتذوقه البشر بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان • وفى هذا يقول رشاد رشدى :

« فالبلاغة — وفقا للنقد الجديد — ليست فى صدق الاحساس أو فى صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب بل — كما يقول اليوت — فى أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحساس الذى يرغب فى التعبير عنه — أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا المعادل الموضوعى ، استطاع أن يثير فى القارىء الاحساس الذى يهدف الى اثارته » •

أى أن البلاغة ليست فى الفصاحة فى التعبير التقديرى المباشر عن شيء أو موقف أو احساس معين ، فهذا شأن الخطب والمقالات والبيانات وموضوعات الانشاء التى يدبجها الطلبة

التابهون ، أما البلاغة التى تسعى لابداع عمل فنى متميز فتسعى الى خلق معادل موضوعى للاحساس الذى يرغب فى التعبير عنه فهو يعادله لكنه منفصل عنه فى الوقت ذاته ، لأنه متى نجح فى تجسيده فقد امتلك الجسم أو الكيان الخاص به ، وهو كيان معادل له فى صيغته التقريرية الأولى بمعنى أنه لا يزيد أو ينقص عنه . وبذلك تتجنب البلاغة الوقوع فى خطأ المبالغة الذى ارتكبه كثير من الأدباء الذين التزموا بأسلوب التقرير المباشر المسطح الخالى من الأبعاد المتعددة التى تميز الكيان المتجسد فى عمل فنى ناضج . وكانوا كلما سعوا الى التأثير العميق فى المتلقى ، لم يجدوا مناصا من اللجوء الى المبالغة ظنا منهم أنها السكين الذى سيقطع الزبد ، ولم يدركوا أن المبالغة عند المتلقى الواعى كفيلة بابطال مصداقية ما يقال اذ أنها سرعان ما تأتى بنتيجة عكسية تماما .

وفى العالم العربى لايزال معظمنا عاجزا عن التفريق بين البلاغة والمبالغة سواء فى كتاباتنا الأدبية والفنية أو فى حياتنا الاجتماعية والسياسية . ولذلك نجد أن معظم كتاباتنا تنهض على المبالغة التى نظنها بلاغة وهى أبعد ما تكون عن البلاغة ، وذلك على الرغم من أن العرب كانوا من أوائل الشعوب التى وضعت تحديدا علميا لمفهوم البلاغة على أنها مراعاة الكلام

لمقتضى الحال . وبذلك استبدلنا البلاغة بالمبالغة التى لا تعنى سوى استخدام العبارات الطنانة ، والألفاظ ذات الجرس الفخيم الرنان ، والتركيز على استخدام أفعل التفضيل للايحاء بأنه ليس فى الامكان بلوغ آفاق أبعد من هذه التعبيرات البليغة . فهذا الموقف أروع موقف يقابله الانسان فى حياته ، وهذه المأساة أفدح مأساة فى تاريخ البشرية ، وهذه الفتاة أجمل امرأة بسحرها المذهل ، وهذا المجرم أبشع مجرم سجله تاريخ الجريمة ... الخ .

ويوضح لنا الأدب الفرق الحاسم بين البلاغة والمبالغة عندما نقارن بين الأدب الذى يصف بطله — فى رواية مثلا — بأنه كان فى تلك اللحظة أسعد انسان على وجه البسيطة ، وبين أديب آخر يصف بطله فى موقف مشابه من خلال خلق شىء يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة ، مستخدما فى ذلك التلاعب بالرموز والايحاءات والصور الحسية والخلفيات الوصفية وغير ذلك من الأدوات والأساليب البلاغية التى لا ينضب لها معين أمام الأديب المتمكن من خلق المعادل الموضوعى الذى يثير فى القارىء الاحساس الذى يهدف الى اثارته .

ويحدد رشاد رشدى النواحى الثلاث التى تهتم بها البلاغة فى هذا المفهوم الجديد فى تحليله للعمل الفنى فيوضح أنها تركز

على العمل الفنى فى حد ذاته ، والعمل الفنى فى علاقته بالفنان ، والعمل الفنى فى علاقته بالقارىء :

« أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفنى على أنه (معادل موضوعى) للاحساس لا الاحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س. لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد . أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق الفنى ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان . وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية ، العملية الكيميائية ، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد . أما من الناحية الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارىء ، فان البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شىء مجسم محسوس ، أى أن العمل الفنى لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذى يثيره الفن يختلف عن الاحساس الذى تثيره الحياة . وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى (معادل موضوعى) انتقل الى القارىء كما هو فى الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة عنه » .

وهذا يعنى أن العمل الفنى بدون جسم محدد لا يعتبر عملا فنيا على الاطلاق اذ لا وجود فعلى له • وهذا الجسم يحيل الاحساس الذى مر به الفنان من مجرد تجربة ذاتية عابرة لا تهم الا صاحبها ، الى تجربة موضوعية انسانية شاملة يمكن أن يشترك فيها كل البشر • فالمشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان ليست سوى مواد خام قابلة لاعادة الصهر والصياغة والتشكيل بحيث تتحول الى مركب جديد تماما • أى أن عقل الفنان ــ بلغة الكيمياء ــ ليس سوى العامل المساعد الذى يغير من خواص هذه المواد لتكتسب من الأشكال والوظائف الجديدة ما يساعدها على التأثير فى المتلقى بمنهج موضوعى ، وعلى اثارة أحاسيس منظمة مقصودة تختلف عن تلك التى تثيرها الحياة ، وهى غالبا ما تكون مشوشة ومضطربة وفاقدة لكل عناصر التناغم • وبالتالى فان الفن لا يحاكى الحياة وانما يكملها بتقديم كل عناصر الانسجام والتناغم والارتياح النفسى وغير ذلك من الاحساسات الممتعة التى نمارسها فى مواجهة الأعمال الفنية الناضجة والتى غالبا ما نفتقدها فى الحياة الزاخرة بالصراعات والهموم التى تفقدنا القدرة على تحقيق أى قدر من الاشباع النفسى •

ويتفق آلن تيت ، الذى يعتبره رشاد رشدى من أكبر النقاد المعاصرين ، مع اليوت فى تعريفه للبلاغة فيقول انها تعتمد

على درجة التعامل بين المخصص والمجرد • فالكاتب البليغ هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص ـ أى الجسم المحدد الذى يخلقه لتجسيد المجرد ـ مساويا للمجرد ـ أى الاحساس الذى يبغى اثارته • ولاشك فان المخصص يملك قدرات فائقة فى الايحاء بالاحساس وكل دلالاته المترتبة عليه من خلال عوامل الاثارة النفسية والحسية التى لا حدود لها • فالمخصص يتسلل من الحواس الخمس عند الانسان قبل أن يستقر فى وجدانه وعقله ، وبالتالى فهو يشكل تجربة نفسية وحسية خاصة بكل متلق على حدة • أما المجرد فليست له ملامح متجسدة يمكن التعرف عليه بصفة محددة من خلاله • فاذا وصف الأديب الحب مثلا بأنه طاقة متجددة لا تنفد ، فان وصفه هذا لا يخرج عن حدود التجريد العام الذى لا يحمل خصوصية موحيةبدلالات واثارات محددة ، أما اذا جسد الأديب صورة ينبوع ماء نقى وصاف وهو يتدفق بقوة وعفوية وحيوية من بين الصخور ، فتدب الحياة فى الأرض التى تزهر وتثمر ، فان تخصيصا أو تجسيدا كهذا من شأنه أن يتسلل من خلال بصر المتلقى وسمعه وربما عبر حاسة الشم والذوق عنده ، فيجد نفسه وقد خاضت تجربة حسية ونفسية ممتعة لايمكن أن ينساها لأنها أصبحت جزءا من وجدانه الشخصى •

أما جون كرو رانسم الذى يعتبر أرسطو النقد الجديد ،

خله فى البلاغة نظرية تعرف بنظرية النسيج والتركيب ، فهو يرى أن الأدب يتميز عن العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب ، ففى أية نظرية علمية تقوم الألفاظ والصــور على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية ، أما فى العمل الأدبى فالمنطق العام لاقيمة له فى ذاته أو منفصــلا عن النسيج الذى صــنع منه العمــل الأدبى لأن الأدب لا يعتنى بالمعانى العامة أو المجردة كما يفعل العلم ، بل ان قيمته فى قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعانى والاحساسات بصــورة مجسمة • ولذلك فان الأسلوب الذى تكتب به الدراسات العلمية هو مجرد وسيلة أو أداة تنتهى قيمتها أو وظيفتها بتوصل المعــانى المتضمنة فى هذه الدراسات ، أما الأسلوب فى الأعمال الأدبية فهو وسيلة وغاية ، أداة وهدف فى الوقت نفســه • فالأديب البليغ هو الذى يجعــل النسيج والتركيب ـــ أى الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى ـــ وحدة لايمكن أن تتجزأ • وعلى ذلك يستحيل أن نروى القصــة من جديد أو أن نلخص القصيدة لأن معنى العمل الأدبى لايمكن أن ينفصل عنه •

واذا كان رشاد رشدى يتفق مع رانسم فى أن المعرفة التى يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التى يزودنا بها العلم لأنهــا معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطلق المجرد ، فاننى أختلف معهما هنا الاثنين ، لأنه لا توجد معرفة أعلى أو أكثر انحطاطا ، وانما

هناك اختلاف فى قنوات التوصيل • فالأدب يتعامل أولا مع الحواس ثم الاحساسات ثم العقل أما العلم فيتعامل مباشرة مع العقل لأن من شأن الحواس والاحساسات أن تشتت طاقته وتدخله فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية ، ولابد للعالم أن يتجرد تماما من انفعالاته الشخصية لأنها غير ذات موضوع فى تجاربه العلمية • فلا يعقل أن نجد كيميائيا ، على سبيل المثال ، يكره ثانى أكسيد الكربون فى حين يحب آخر غاز الأوكسجين • أما الأديب فيأخذ من الحب والكراهية وغيرهما من المشاعر الانسانية المجردة مادة يعيد صياغتها فى أشكال متجسدة حتى يمكن لمسها والتعرف عليها بصفة محددة ، وبالتالى يزيد من تعرف الانسان على نفسه وذاته وكيانه • واذا كانت المعرفة الانسانية لا تتجزأ بطبيعتها ، سواء أكانت عن طريق الأدب أو عن طريق العلم ، فانها تصب عند غاية واحدة ، وهى المزيد من معرفة الانسان وادراكه ووعيه بنفسه وبالكون الذى يحيا فيه • ولذلك فان المعرفة التى يزودنا بها الأدب ليست أعلى من المعرفة التى يزودنا بها العلم ، لأن كلتيهما تكملان بعضهما بعضا• ذلك أن معرفتنا بالمحدد المخصص لا تغنينا على الاطلاق عن معرفتنا بالمطلق المجرد • فكل قنوات المعرفة تنبع من الانسان وتصب فيه فى نهاية الأمر • واختلاف القنوات لا يعنى أبدا أن احداها أعلى أو أرقى أو أسمى من الأخرى •

أما عن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد فيقول رشاد رشدى ان التعبير غير المباشر يعد من أهم هذه المقاييس :

« فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير ، زادت بلاغته • ويرى كليانث بروكس — وهو من أئمة النقاد المعاصرين — ان الكاتب البليغ لا يفصح عن الاحساس بل يولده فى عقل القارىء عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى ، وهو لذلك يسمى لغة الأدب بلغة المفارقة • والتعبير عن الاحساس تعبيرا مباشرا فى رأى ليفيز الناقد المعاصر المعروف يدل على فشل الكاتب فى الخلق فشلا يرجع فى أسبابه الى عدم وجود المعادل الموضوعى الذى يقوم مقام الاحساس ، فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئا معينا له مميزاته الخاصة ، ومن ثم فهو يفصح عن الاحساس مجردا فى ذاته ولذاته ، والبلاغة فى أن يجسم الكاتب الاحساس لا أن يخبرنا به » •

فالكاتب الذى يخبرنا بالاحساس يقف باخباره اياه حائلا بينه وبين المتلقى الذى لا يدركه الا من خلاله ، أما الكاتب الذى يجسم الاحساس فانه يقدمه الى المتلقى دون وساطة منه ، اذ أن المتلقى يجد أمامه كيانامتجسدا يسهل التعرف على ملامحه ، وبالتالى يترك نفسه عرضة لكل الايحاءات والدلالات التى

يثيرها داخله مما قد يؤدى الى التوحد بين المتلقى وبين العمل الأدبى . والأديب الناضج المتمكن من فنه هو الذى يذيب شخصيته تماما فى أثناء الابداع حتى تتبلور شخصية العمل الأدبى ذاته ، أما الأديب الذى لا يستطيع أن يهرب من شخصيته فانه يضطر الى فرضها على كل أعماله مما يجعلها فى أغلب الأحوال نسخا شبه مكررة من بعضها بعضا . وتبدو المفارقة واضحة هنا فى أن التعبير غير المباشر بالمعادل الموضوعى هو الذى ينقل العمل الأدبى مباشرة الى المتلقى ، فى حين أن التعبير المباشر لا ينقله مباشرة اليه لوقوف شخصية الأديب حائلا بينه وبين العمل الأدبى . أما المفارقة الذى يذكرها بروكس فهى الايحاء بالمجسم للمجرد ، مما يولد الاحساس فعلا فى عقل القارىء بدلا من مجرد الافصاح عنه . فهى مفارقة تنبع من تفاعل المواقف المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى .

ويرى رشاد رشدى من مقاييس البلاغة فى النقد الجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلى للعمل الفنى :

« فمعنى القصيدة أو القصة لا يستند من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ، ككل له كيانه المستقل الذى

يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التى تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى ، وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض فى التعبير عن الاحساس الذى يريد الكاتب نقله الى القارىء • وهى جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصل الى غرضه ، ولايمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى اليها الكاتب لذاتها • ولذلك لايمكن أن نقيم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التى يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التى يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التى يرسمها لنا أوصاف جميلة ، وغير ذلك من المفهومات التى ما تزال للأسف شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا ، لأن اللغة مهما كانت رصينة فهى ليست هدفا ينشد لذاته ، وكذلك الحال مع المشاعر والصور والأفكار ، فكلها وسائل أو رموز للتعبير عن الاحساس وينبغى لكى يصل التعبير الى مرتبة البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل ، كل يعادل الاحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالابانة عن هذا الاحساس دون الجزء الآخر » •

ولذلك يؤكد رشاد رشدى على أن البلاغة لا تتوفر فى جزئيات العمل الفنى منفردة بل فى معناه الكلى ، أى فى قدرة

الكاتب على تجسيم الاحساس الذى يريد نقله فى وحدة موضوعية محددة محسوسة ، تساهم جميع عناصرها فى التعبير عن الاحساس ، فاذا أخل واحد منها بوظيفته جاء التعبير فى مجموعة ناقصا مختلا • وبالتالى ليس هناك تعبير بليغ وآخر غير ذلك ، أو أسلوب رصين وآخر غير ذلك ، وانما هناك تعبير له وظيفة درامية فى ثنايا العمل الأدبى ، وأسلوب يساهم فى تطوير المواقف وبلورة الأحداث ومعها المعنى الكلى للعمل الأدبى • فالبلاغة الحقيقية تتمثل فى قيام كل عنصر من عناصر العمل بوظيفته العضوية • وهو بذلك يشبه العضو الحى فى الجسم الحى ، مما يفسر لنا استحالة حذف جزء أو اضافة آخر فى الأعمال الأدبية الناضجة ، ويفسر لنا أيضا اهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الفنى من خلال استعمال الرمز المعين بدلا من المعنى المجرد ، والتلميح أو الايحاء بدلا من التصريح ، والتصوير بدلا من الاخبار • ذلك أن تصوير الاحساس أو الفكرة بدلا من الاخبار بها يعتبر الآن من المقومات الأساسية للبلاغة •

ويستشهد رشاد رشدى بشخصية اياجو الشريرة فى مسرحية « عطيل » لشكسبير ، وتارتوف فى مسرحية « تارتوف » لموليير ، فيقول انه لو قال أياجو انه شرير أو تارتوف بأنه منافق

لما كان لاياجو أو تارتوف الأثر الذى يتركه كل منهما فى أنفسنا ، بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالمها الواضحة المعروفة . ان البلاغة فى مفهومها الحديث ليست فى سرد الفكرة بل فى ترجمتها الى شكل معين محدد . وهذا شىء جوهرى لأنه مرتبط بالطبيعة البشرية ذاتها . فالانسان لا يدرك الأفكار والأحاسيس الا اذا تجسدت أمامه فى أشكال محددة . فاذا افترضنا وجود انسان لا يعرف شيئا عن فكرة أو احساس الغيرة مثلا ، فانه لن يستوعبه الا اذا شرحناه له من خلال موقف مادى ملموس يجسد معناها المجرد . أما اذا شاهد مسرحية « عطيل » لشكسبير فانه سيدرك أبعاد وصراعات مآسى الغيرة الانسانية بأسلوب أفضل بكثير مما لو قمنابشرحها له بأسلوب تقرير مجرد . ولذلك يوضح رشاد رشدى أن فائدة الحبكة القصصية تكمن فى أنها تمكن الكاتب من أن يضمن معانيه وايحاءاته بدلا من أن يصرح بما يريد قوله .

وأعود مرة أخرى للاختلاف مع رشاد رشدى عندما يتفق مع جون ديوى الفيلسوف الأمريكى المعروف فى تأكيده على أن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم ، لأن العالم اذا ما عالج الاحساس فهو لا يملك الا أن يخبرنا به ، أما الشاعر أو الكاتب فيخلق موقفا معينا يثير هذا الاحساس فى نفوسنا ، فهو بدلا

من أن يصفه العالم يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة دونها بكثير الحقيقة العلمية •

انه من الصعب اطلاق هــذا المفهوم على عواهنه بهــذا الشكل • فالمسألة ــ كما قلنــا من قبل ــ ليست مسألة سمو أو انحطاط بل هى مجرد اختلاف فى قنوات التوصيل • والأدب بطبيعتــه لا يستطيع مواصــلة تقدمه وتطوره دون اســتيعاب للحقــائق العلمية ، والأدب الذى لا يعرف شيئا عن الحقــائق العلمية والقوانين المرتبطة بالطبيعة الكونيــة والنفس البشرية والتفاعلات الاجتماعية والصراعات السياسية والاجتماعيــة لن يكتب سوى موضوعات انشــاء فارغة من أى منظور جديد أو بعد عميق حتى لو كان يجيد أصول التشكيل الفنى • والنقد الحديث نفســه يؤكد عدم انفصــال الشــكل عن المضمون ، فكلاهما وجهــان لعملة واحدة هى العمــل الفنى ذاته • ونحن لا نستطيع أن نتصور شــكلا فنيا جميــلا بلا مضمون انسانى ناضج • وهذا المضمون الناضج لا يتأتى للأديب اذا لم يكن واعيا وملما بالحقائق العلمية • وعلى هذا الأساس لا يمكن القول بأن وسائل الفن أسمى من وســائل العلم لأنهما وجهان لعملة واحدة ، ذلك أن تشكيل العمل الفنى نفسه ينهض على قوانين علمية مثل التفاعل الكيميــائى والنمو العضــوى البيولوجى ،

وقوانين القوة والمقاومة التى تمثل جوهر أى صراع درامى ، وقانون الحركة الثالث عند نيوتن والذى ينص على أن كل فعل له رد مساو له ومضاد فى الاتجاه ، ونسبية آينشتاين التى تحكم العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفنى ، والتى يشكل عنصر الزمن فيها جوهر ذن التراجيديا اذ أن مأساة البطل التراجيدى أنه يرتكب خطأ مأسويا يصبح ملكا للزمن الذى يسير فى اتجاه واحد ولايمكن الرجوع به لحظة الى الوراء لاصلاح هذا الخطأ ، وعلى البطل أن يدفع ثمنه حتى النهاية .

وكما يستفيد الأدب من العلوم الطبيعية وقوانينها ومعادلاتها ، يستفيد أيضا من العلوم الانسانية مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والمنطق والجغرافيا والتاريخ والسياسة والاقتصاد . فلو وضع الروائى شخصياته مثلا فى بيئة جغرافية حارة ، فلابد أن هذه الشخصيات سوف تسلك سلوكا يختلف عما لو كانت موجودة فى بيئة باردة وهكذا . كذلك كانت الفلسفة مرتبطة بالأدب عبر العصور فى حين يشكل المنطق الأساسى الذى ينهض عليه الشكل الفنى المتماسك بلا زوائد أو ثغرات تعتور تماسكه . واذا أراد القارىء المزيد من البحث فى هذا الموضوع فيمكنه الرجوع الى كتابنا « التفسير العلمى للأدب : نحو نظرية عربية جديدة » . فقد أوضحنا فى

هذا الكتاب أن المعرفة الانسانية لا تتجزأ ، وماالعلم والأدب سوى وجهين لها ، ولذلك فانه من الصعب بل من المستحيل أن نتفق مع رشاد رشدى وجون ديوى فى القول بأن الحقيقة الفنية التى يبتدعها الفنان فى عمله هى من السمو والرفعة بحيث تجعل الحقيقة العلمية دونها بكثير ، ذلك أن الحقيقة الفنية بلا حقيقة علمية هى مجرد بناء لا معنى له ولا وظيفة ولا منظور .

لكننا نعود للاتفاق تماما مع رشاد رشـدى عندما يحلل وظيفة الرمز فى البلاغة وحقيقة علاقته باللغة فيقول :

« من مقومات البلاغة فى مفهومها الجديد أن اللغة رمز ، وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها ، على أننا فى الكتابات السقيمة العليلة نجد أن اللغة تشعرنا بأنهـا السبب فى الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب فى اللغة . واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشىء الذى ترمز اليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز الى تفكير أو احسـاس رجل مصرى فى النصف الثـانى من القرن العشرين بلغة عربية فصحى كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة فى هذه الحالة تولد الاحساس بدلا من أن ترمز اليه ، وليس هذا من البلاغة أو من الأدب فى شىء . ودرجة مطابقة الرمز لمـا يرمز اليه من المسائل التى يهتم بها النقد الحديث ، فلكى تتوفر البلاغة

فى العمـل الفنى يجب أن لا يزيـد الرمـز على الاحسـاس أو الاحساس على الرمز ، فالنتيجة فى الحالة الأولى عاطفة مفتعلة سقيمة وفى الحالة الثانية غموض وابهام » .

وبهذا تفرق البلاغة الجديدة بين لغة العلم التى يجب أن تكون تقريرية مباشرة وبين لغة الأدب التى تعتبر الرمز أداتهـا الأساسية فى التعبير . ولذلك تعد اللغة مجرد وسيلة لا غاية ، أداة لا هدفا ينشـد لذاته ، اذ أن الهدف النهائى يتمثل فى العمل الأدبى ككل وليس فى اللغة التى كتب بها . والأديب الذى يضع نصب عينيه التأنق اللغوى واللفظ الفخيم دون أن تكون له وظيفة عضـوية فى العمل الأدبى ، هو أديب لا يدرك الوظيفة الحقيقية للغة ، ويشعرنا بأن اللغـة هى السبب فى الاحسـاس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب فى اللغة . ولذلك يبدو عمله الفنى مفتعلا ومصطنعا لأنه يبدأ بالتعبير اللغوى بحثـا عن احساس يتلبسه ، مما يجعل كل أعماله نسخة لغوية مكررة من بعضها بعضا . ذلك أن التنويع فى ابداع الأعمال الأدبية لا يتأتى الا من تنوع الأحاسيس التى تؤدى بدورها الى التنوع اللغوى والأدبى الذى يمنح العمل الأدبى شخصيته المتفردة .

وهنا يجدر بنا وقفة مع الأدباء المصريين والعرب الذين لا يزالون يخلطون بين الرمز والتورية ، فيقولون انهم فى ظل

النظم الشمولية والديكتاتورية يلجأون الى الرمز لتوصيل ما يريدونه من أفكار ومشاعر الى الجمهور دون الوقوع ضحايا لبطش الحاكم وعسفه . لكن مع انتشار الديمقراطية فانهم يتخلون عن استخدام الرمز ويهرعون للأسلوب المباشر الصريح. وهم بذلك لا يختلفون عن مؤلف كتاب « كليلة ودمنة » الذى كتبه على شكل حوار بين مختلف الطيور والحيوانات لكنه زاخر بالاسقاطات والتلميحات السياسية . ولذلك لا يستطيع الحاكم اتهامه بتحدى السلطة واثارة المتاعب لها ، لأنه اذا فعل هذا فانه بذلك يثبت على نفسه ما جاء بالفعل فى الكتاب فى حين أنه ــ ظاهريا ــ ليس سوى ثرثرة فارغة على ألسنة الطيور والحيوانات !

وهذا المنهج لا يمت الى الرمز بصلة ، وانما هو منهج التورية والتلميح والاسقاط تفاديا لبطش الحاكم . أما الرمز فهو أنضج أدوات التعبير سواء فى ظل النظم الشمولية أو الليبرالية ، وذلك لقدرته على اثراء التعبير الفنى بدلالات وايحاءات وأبعاد وأعماق لا يمكن أن تتوافر للتعبير التقريرى المباشر . ولذلك يذهب مفهوم البلاغة الحديثة الى أن اللغة ذاتها رمز وليس الرمز مجرد أداة من أدوات اللغة . وهو المفهوم الذى يمكن اللغة من التعبير الفنى عن شتى الأحاسيس الانسانية

دون الوقوع فى خطـأ التكرار والرتابة ، ذلك أن حدود التعبير المسطح المباشر تجعله مجرد أداة عابرة لنقل المعنى ، وبمجرد نقله فان قيمته ووظيفته تنتهيان • أما التعبير الرمزى المركب فلا يمكن أن ينفصل عن المعنى لتعدد ايحاءاته ودلالاته وأبعاده التى توسع وتعمق من آفاق المعنى التى لم يصـل اليها معنى من قبل • ومن هنا كانت الجدة التى تتميز بها الأعمال الأدبية برغم استخدامهـا لنفس الأدوات اللغوية المتاحة للجميـع من قبل ، بحيث تصبح هذه الأعمال الجديدة توسيعا لرقعة التقاليد الأدبيـة التى واكبت هذا الفن الأدبى منذ بداياته الأولى •

أما عن الكيان المستقل للعمل الفنى فى مفهوم البلاغـة الحديثة فيقول رشاد رشدى :

« ان العمل الفنى عالم له كيانه المستقل ، اذ أنه المعادل الموضوعى لاحساس معين لايمكن الحصـول عليه فى غير العمل الفنى نفسه ، حتى الخبرات التى كانت السبب فى خلق العمل الفنى تختلف فى داخل العمـل الفنى عنها فى خارجه ، فزهرة البنفسج التى يصورها الشاعر فى شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التى نراهـا فى حديقـة ما ، لأن البنفسج الذى يصفه الشـاعر ليس الا رمزا من رموز عـدة يستخدمها الشاعر ليعبر لنا عن احساس معين ، وهذا الاحساس

ليس صفة من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أى رمز من الرموز الأخرى التى يستعملها الشاعر ، بل أن البنفسج والورد والياسمين وأى شىء آخر لايمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارىء ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب فى موضوعيته ، اذ أن أى موضوع وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لاحساس معين يرغب فى التعبير عنه » .

وهذا يؤكد لنا أن الفن ليس تقليدا أو تكرارا أو محاكاة للحياة . فهو يزودنا بأحاسيس وخبرات لايمكن أن نحصل عليها من الحياة . وكل العناصر والأشياء التى يستقيها الفنان من الحياة تتحول الى رموز وايحاءات ودلالات مستقلة تماما عن مصادرها بمجرد توظيفها عضويا فى جسم العمل الفنى . ولذلك فليست هناك عناصر أو أشياء تصلح مضمونا للعمل الفنى وأخرى لا تصلح ، لأن العبرة بكيفية توظيفها كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارىء . أى أن أى شىء أو عنصر مستمد من الحياة يصلح مادة للأديب اذا ما نجح فى توظيفه فى عمله . ولذلك ليس القمر أو الفجر أو الزهور أو جداول المياه المتدفقة أو الطيور المغردة أو المقابر الموحشة

أو البيوت المهجورة أو غيرها بمثابة الألفاظ الشاعرية التى يلجأ اليها الشاعر كما يظن الرومانسيون ، وانما الأقدام الغائصة فى طين الأزقة ، والذباب المرابط عند عيون الصبية ، والكروش المتخمة ، والعيون الجاحظة وغيرها ، يمكن أن تكون صورا شاعرية اذا ما استخدمها الشاعر كمعادلات موضوعية للاحساسات التى يريد نقلها للقارىء • ولذلك تتمثل بلاغة الأدب فى موضوعيته التى تستقل به عن الحياة بحيث لا يصبح مجرد محاكاة لها •

واذا كانت هذه الموضوعية البلاغية تحتم فصل الأدب عن الحياة حتى يقوم بوظيفته خير قيام من أجلها أيضا ، فانها تحتم أيضا فصل العمل الأدبى عن شخصية الفنان • يقول رشاد رشدى :

« ان العمل الفنى لايمكن أن يكون تعبيرا عن شخصية الفنان • صحيح أننى أنظر بعينى الكاتب ، كما يقول الكاتب المعاصر فورستر ، ولكنى لا أنظر اليه بل الى ما يشير •• وكلما تتبعت أشارته كلما تضاءلت رؤيتى له • ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ ان جميع الأعمال الأدبية الكبرى تسير بنا فى هذا الاتجاه • فنحن عندما نقرأها تستغرق

انتباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضـاءل الى جانبهـا جميع الحقـائق الأخرى حتى حقيقـة الكاتب الذى كتبهـا » •

وبذلك منحت البلاغة الحديثة آفاقا جديدة غير محدودة للأدب ، ذلك أنه اذا اقتصرت الأعمال الأدبيـة على كونهـا مجرد تعبير عن شخصية مؤلفها ، فانها تتحول الى مجرد نسخ مكررة لشخصيته التى لا تهمنا فى كثير أو قليل • فنحن اذا كنا نهتم بالجانب المبدع فيها فاننا لا نهتم على الاطـلاق بالجانب الذاتى فيها • ولذلك وقفت مدرسة النقد الحديث بالمرصـاد لكل الخلط الذى وقع بين العمل الفنى وبين شخصية مبدعه فى القرن المـاضى الذى خلف لنا مدارس عديدة للنقد ، وصفها ت•س• اليوت فى عام ١٩١٩ بالفوضى • على أن هـذه المدارس برغم تعددها والتضـارب الظاهر بين أهدافهـا ووسائلها انما نشأت جميعا من مصـدر واحد هو الحركة الرومانسية التى انبعثت منها واصطبغت بها معظم الأعمال الأدبيـة والفنية فى القرن التاسع عشر •

ففى أوائـل القرن المـاضى ــ أى فى عنفوان الحـركة الرومانسية ــ وهى الحركة التى تميزت بتمجيدها للفرد وايمانها بقدراته ايمانا مطلقا ، ظهرت الفكرة التى تنادى بأن الأدب تعبير

عن الفرد • ومادام الأمر كذلك فمهمة النقد أن يبين لنا مدى صدق هـذا التعبير ، أى أن يحلل العمـل الأدبى للابانة عن شخصية كاتبه وعن صـدق احساساته وعواطفه ومشاعره • ولقد عرف شعراء ذلك العصر الأدب بأنه « التدفق التلقـائى للمشاعر » ، وكان أهم مقيـاس يقيسون به العمل الأدبى هو « الاخلاص » أى اخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فى كتابتـه • وبما أن الأدب فى نظرهم تعبير عن الكاتب ، فالنقد كذلك تعبير عن النـاقد ، أى أنه عمـل ابتكارى أو ابداعى لا يختلف عن الأدب فى شيء • ومن هنا نشـأت مدرستان من مدارس النقد مازال لهما عطرهما فى مصر والعالم العربى بصفة خاصة برغم حمى البنيوية التى تجتاحـه ، والتى تدعى أنهـا أوشكت على القضاء عليهما بصرامتها البنيوية والشـكلية • والمدرستان هما المدرسة السيكولوجية والمدرسة الانطباعية •

وأصحاب المدرسة السيكولوجية يعتبرون العمل الأدبى تعبيرا مباشرا عن شخصية الكاتب ولذلك فهم يتخـذون من العمل الأدبى وسيلة للكشف عن هـذه الشخصية وايضـاح معالمها المختلفة وزواياها الدفينة • وهم لذلك يهتمون بمعرفـة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة لأن هذه المعرفة تساعدهم فى بحثهم • ولعل ذلك أحد الأسـباب التى دعت الى كثرة ظهور

تراجم حياة الكتاب والشعراء فى القرن المـاضى ولفترة طويلة خلال هذا القرن ، اذ من الواضح أن هذه التراجم تساعد النقاد من أصحاب المدرسة السيكولوجية على تفسير النص الأدبى فى ضوء حياة كاتبه ، وهذا هو الهدف الذين يسعون اليه .

وفى كتـاب « مـذاهب النقـد الأدبى » الذى ألفـه رشاد رشدى مع لفيف من أساتذة الجامعات عام ١٩٥٩ ، يهاجم هذه المدرسة على أساس أن منهجها لا يفيد التحليل النقدى فى شيء يقول :

« ولقد يبدو هذا المنهج ــ وهو منهج استقراء نفسـية الكاتب فى كتاباته وتفسيره هذه الكتابات فى ضـوء حياته ــ منهجا علميا سليما ، ومما لاشك فيه أنه منهج علمى ولكنـه قد أسيء استعماله . فالابانة عن نفسية الكاتب عن طريق العمل الأدبى ، وتفسير هـذا العمل والحكم عليه فى ضـوء هـذه النفسية لا يقدم ولا يؤخر فى ادراكنـا للعمـل الأدبى بل انه يشغلنا عن العمل الأدبى فى ذاته بأشـياء أخرى قد تمت اليه بصلة قريبة أو بعيدة ولكنها ليست العمـل الأدبى نفسـه . وأصحاب المدرسـة السيكولوجيـة قد يفيدون عـلم النفس باستكشافاتهم النفسـية . ولكن من المحقق أنهم لا يفيدون النقـد والأدب فى شيء . وقد نتعـلم من هؤلاء النقـاد أن

جى دى موباسان مثلا كان مصابا بمرض خبيث عقد نفسيته بالنسبة للمرأة ولذلك فهو يتحامل عليها أحيانا فى قصصه . وكل هذا مفيد وجميل للباحث فى علم النفس ولكن من المشكوك فيه جدا أنه يساعد القارىء على تفهم قصة من قصص موباسان وادراكها كعمل فنى ، أى كوحدة جمالية » .

ويستشهد رشاد رشدى بكتاب ظهر فى انجلترا فى أواخر الثلاثينيات ونال شهرة كبيرة عن الروائى الانجليزى د.هـ. لورانس تحت عنوان « ابن امرأة » . كتبه الناقد ميدلتون مرى ليحلل فيه روايات لورانس فى ضوء نظريات علم النفس الحديثة ويخلص من تحليله الى أن لورانس كان مصابا بعقدة أوديب وأن أكثر أعماله انما هى تعبير عن هذه العقدة النفسية ، ولذلك فهى ليست جديرة بالقراءة . وقد يكون مرى صادقا فى تحليله ، ولاشك أن كتابه بحث ممتع فى علم النفس ولكن لا صلة له بالنقد الأدبى لأنه لا يساعدنا فى كثير أو قليل على تفهم النص والاستمتاع به وادراكه كنص أدبى له كيانه المستقل لا كظاهرة من ظواهر الطبيعة البشرية . بل ان هذا النوع من النقد السيكولوجى ينحرف بالتقنين النقدى الموضوعى للبلاغة الأدبية بعيدا عن مفهومها الصحيح الذى يجب ترسيخه .

أما المدرسة الانطباعية فنشأت من نفس المفهوم الذى

يؤكد أن الأدب تعبير مباشر عن الفرد • ومادام الأمر كذلك فالذى يهم الناقــد هو أن يفسر العمــل الأدبى كتعبــير عن الاحساسات والمشاعر التى تجيش بها نفس الكاتب وعن أثرها فى الناقد نفسه • وعلى قدر هــذا الأثر أو الانطباع يكون حكم الناقد • وهو حكم لا ينكر أصحاب هذه المدرســة أنه ذاتى بحت لأنهم يرون أن البلاغة الأدبية ليست ســوى تعبير مباشر عن الذات • ولذلك فهم يعتقدون أن التعبير عن الذات لايمكن أن يخضــع لقواعــد أو قوانين معينة بل لا يمــكن تفســيره الا بتعبير آخر لا يقل ذاتية عنه ألا وهو النقد • فالأدب تعبير عن ذات الأديب فى حين أن النقد تعبير عن ذات الناقد ، لدرجة أن أناتول فرانس أحد أئمة هذه المدرســة يقول : ان النقد انما هو مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية • وكذلك كتب أوسكار وايلد الذى ينتمى الى نفس المدرسة : ان النقد يجب أن يخلق من العمل الأدبى شيئا جديدا •

ومادام الناقد يعبر عن انطباعاته وآرائه الشخصية ازاء العمل الأدبى ، فالنقد فى نظر أصحاب المدرســة الانطباعيــة عمل ابتكارى وابداعى كالخلق الأدبى تماما ، ومن حق الناقد أن يصول ويجول كيفما يشاء وأن يطلق لخياله العنان ، وأن يبتعد مسافات شاســعة عن الأدب نفسه ، وأن يصبغ أحكامه

باللون الذى يميل اليه شخصيا ، وأن يعبر عن اتجاهاته العامة فى الحيــاة • ولذلك فنحن اذ نقرأ لأصحاب المدرسة الانطباعية فى النقد انما نقرأ عنهم لا عن العمل الأدبى • فقد نعلم الشىء الكثير عما يحبون ويكرهون وعن أمزجتهم الشخصية وانطباعاتهم بالنسبة للعمل الأدبى • وكل هذه الأشياء قد تكشف عن الناقد كانسان لكنها لا تكشف عنه كناقــد ، وقد توضــح انطباعاته بالنسبة للعمل الأدبى لكنها لا تساعدنا فى قليل أو كثير على استيعاب العمل الأدبى والاستمتاع به لأنها تعطل ادراكنا له وتشغلنا عنه بأمور لا تمت الى جوهره بصلة •

ولقد ظلت فكرة أن البلاغة الأدبية ليست ســوى التعبير عن شىء أو آخر سائدة طوال القرن المــاضى ، بل وأخــذت أشكالا مختلفة حددت بدورها مدارس النقد الأدبى ومناهجه • ففى أواسط القرن تقريبــا نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة أو المجتمع وأدت الى قيام مدارس النقد الاجتماعيــة والتاريخية والمــادية الجدلية وغير ذلك من المدارس التى تفسر العمــل الأدبى فى ضــوء الظروف الطبيعيــة أو الاجتماعيــة أو التاريخية أو الاقتصادية التى نشأ فيها لأنه فى نظرهم ليس الا نتاجا لهذه الظروف • ومما لاشك فيه أن العمل الفنى قد ينصح عن بعض هــذه الظروف أو ربما كلها لكنه ليس نتاجا

لها • ولذلك فان الناقــد الذى يكرس اهتمامــه ليستخرج من العمل الأدبى صورة للعصر الذى نشأ فيه قد يضيف شيئا الى معلوماتنا التاريخية أو السياسية أو الاقتصادية لكنــه لا يزيد من ادراكنا للعمل الأدبى بل يعطل فهمنا وتذوقنا له ويشغلنا عنه بأمور غير فنية أو جمالية •

وقد ترتب على ذلك أنه عند تحليل الأعمــال الأدبيــة يشرع نقاد هذه المدارس فى اقحــام أمور دخيلة على التحليل النقدى كأن يتساءلوا مثلا عن المشكلة الاجتماعية التى يعالجها العمل الأدبى أو عن الدور القيادى الذى كان يقوم به الكاتب أو عن صــدق تصوير العمل الأدبى لأحداث التاريخ أو لكفاح الطبقات الشعبية وغير ذلك من المسائل الدخيلة على العمل الأدبى الذى لايمكن أن يكون بطبيعته بحثــا فى عــلم الاجتمــاع أو دراسة فى التاريخ أو تحليلا لنفسية الأديب أو دعاية لطبقة ضد طبقات أخرى • فهذه الأمور قد تشكل بعض عناصر العمل الأدبى على مستوى المضمون ، لكنها عندما تنصهر فى بوتقــة الشكل الفنى فانها تصبح ذات وظيفة درامية وفنية وجمالية تنبع من العمــل الأدبى وتصب فيه بعيدا كل البعد عن المصــادر أو المنابع التى وردت منها • فاذا كان العمل الأدبى فى بدايــة نشأته جنينا فى رحم الحيــاة ، فانه بمجرد ميلاده يخرج الى

الحياة كيانا مستقلا يملك كل مقومات الاستمرار • هذا اذا كان عملا ناضجا مكتملا ، أما اذا كان عملا مشوها غير مكتمل فانه يظل متعلقا بأذيال الحياة أو تائها فى دروبها • ولعل هذا المعيار من أهم المعايير التى تقيس بها مدرسة النقد الحديث الأعمال الأدبية عندما تقوم بتحليلها وتقييمها •

وفى عام ١٩٠٨جاء الناقد الايطالى وعالم الجمال بندتوكروتشى ليؤكد على أنه اذا كان كل فن تعبيرا فليس كل تعبير فنا • وبذلك ليست مهمة الناقد أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفنى بل عليه أن يرى العمل الفنى فى ذاته ولذاته لأنه لا يعبر الا عن هذه الذات ، وعليه أيضا ألا يقيسه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو تاريخية أو لغوية لأنه يجب استبعاد كل ما لا ينبع من العمل الفنى • وبذلك تنحصر مهمة الناقد فى الاجابة على ثلاثة أسئلة فنية ، درامية ، جمالية وهى : ما الهدف الفنى الذى سعى اليه الأديب من ابداعه لعمله ؟ ما الشكل الفنى الذى حقق به هذا الهدف ؟ هل نجح أو فشل فى مهمته ولماذا ؟ ويمكن للناقد المدقق أيضا أنه يحدد نسبة النجاح أو الفشل من خلال تحليله للتفاعلات الجارية أو المعوقة لتطور العمل الفنى •

ولذلك كانت مدرسة النقد الحديث ثورة على المدرسة الرومانسية والسيكولوجية والواقعية والتاريخية والمادية الجدلية وغيرها من المدارس التى انحرفت بالفن بعيدا عن وظيفته الجمالية والدرامية فى الحياة . وكان مصطلح « الكلاسيكية » هو المصطلح الوحيد الذى ارتبط بمدرسة النقد الحديث ، وعرفت بالكلاسيكية الجديدة . وكان رشاد رشدى حريصا ، سواء فى كتابه « مذاهب النقد الأدبى » أو « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » ، على تحديد الفوارق بين هذه الكلاسيكية الجديدة وبين الكلاسيكيات السابقة عليها حتى يؤكد على أنها لم تكن مجرد نسخة مكررة منها ، ويبلور انجازاتها النقدية واضافاتها الجمالية فى الوقت نفسه .

الفصـــل الثـــانى

الكلاسيكية ومدرســة النقد الحديث

اعتبر كتاب ارسطو ((فن الشعر)) أو تقنين نقدى للكلاسيكية التى كانت أول مدرســة أدبية ونقدية عرفهــا الانسان . ويجــدر بنا فى هــذا الفصل أن نتعرض لتاريخ هذه المدرسة وتطوراتها عبر تاريخ الأدب العالمى حتى يمكننا بعد ذلك أن نضع أيدينا على الانجازات والاضافات التى جاءت بها الكلاسيكية الجديدة منذ أوائل هــذا القرن ، والتى شكلت العمود الفقرى فى كل كتابات رشــاد

رشدى وتحليلاته النقدية . فقد اتخذ منها منهجا نقديا متسقا سواء فى محاضراته بالجامعة او فى مقالاته الصحفية أو فى احاديثه الاذاعية او كتبه الأكاديمية او تطبيقاته النقدية على الاعمال الأدبية المنشورة او المسرحية المعروضة على الجمهور .

وأستميح القارىء عذرا فى الاعتماد على كتابى « المذاهب الأدبيــة من الكلاسيكية الى العبثية » فى بلورة سريعة لهــذه الخلفيــة التاريخيــة . فقد قصــد بالكاتب الكلاسيكى ذلك الكاتب الارســتقراطى الذى يكتب من أجــل الصفوة المثقفة والموسرة ، أما الكاتب الشعبى فكان كاتبا مجهولا يقرض الشعر الذى تردده الطبقات الكادحة شفاهة وبه من الألفاظ الخارجة والسخرية الفجة ما يربأ الكاتب الكلاسيكى بنفسه أن يستخدم مثلها . لكن مصطلح « الكلاسيكية » ظل عاما وغامضا لمدة قرون عديدة تالية ، بحيث قصــد به الكاتب أو العمل الأدبى الذى يستحق الدراسة العلمية الجادة فى الكليات والأكاديميات ولا تتأثر قيمته الفنية بمرور الزمن . وقد شاع هذا المضمون فى العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوربية بحيث انتقل المصطلح الى كل لغات أوروبا دون استثناء .

وقد أكد دارسو الانسانيات فى عصر النهضة أن الأعمــال الأدبية والفنية التى ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هى الأعمال

اليونانية واللاتينية القديمة فقط ، لأنها الوحيدة التى ترتفع الى مستوى التراث الانسانى بحكم الارستقراطية الفكرية الراقية التى نبعث منها • لكن هذا المفهوم الطبقى للتراث الأدبى لم يصمد لاختبار الزمن ، لأن التراث الشعبى استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الخالدة ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية من أوسع أبوابها • وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية بحيث أصبح ينطبق على كل أدب يبلور المثل الانسانية الخالدة المتمثلة فى الحق والخير والجمال ، وهى المثل التى لا تتغير باختلاف المكان أو الزمان أو الطبقة الاجتماعية ولذلك انفصل المفهوم الأصلى للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة الآن •

وقد حاول كل نقاد الكلاسيكية التقليدية تأكيد الفكرة التى تقول ان الكاتب الكلاسيكى هو من يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية بحيث يتركز انجازه فى المحاكاة والاضافة وليس فى الهدم أو التغيير • لكنهم بهذا يناقضون أنفسهم لأنهم ينادون بأن المصدر الرئيسى للكلاسيكية الأدبية هو الأدب الاغريقى القديم ، فى حين نجد أن أدباء الاغريق لم يقلدوا أحدا لسبب بسيط هو أن أحدا لم يسبقهم فى هذا المضمار • ولذلك جاء أدبهم خالدا قويا لأنه تجنب التقليد الأعمى للنماذج التى سبقتهم •

أما الكتاب اللاتين فجاء أدبهم أقل فى المرتبة لأنهم وقعوا فى محاذير التقليد الأعمى للأدب الاغريقى فى أعمال كثيرة . وفى هذا يقول الناقد المعاصر ت.س. اليوت ان الكلاسيكية الحديثة تعنى ارساء التقاليد الأدبية التى تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهجى ، بحيث يرتكز الأديب على خلفية عريضة وقاعدة راسخة من التقاليد ، فيأتى عمله الجديد بمثابة توسيع لرقعة هذه الخلفية من التقاليد . فمهمة كل أديب ناضج هى الاضافة الى هذه الرقعة وليس مجرد اخراج صور مكررة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التى سبقته. واذا كان الأدب فى حاجة الى هذه التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعى ، فانه لا يحتمل فى الوقت نفسه أية محاولة للتقليد أو التكرار ، فشتان بين التقاليد والتقليد .

ولذلك فالكلاسيكية الحديثة تقع على طرف نقيض من الكلاسيكية القديمة التى دفعت الكتاب والشعراء اللاتين الى تقليد الاغريق بحيث نجد فيرجيل مقلدا لهوميروس وثيوكريتاس، وهوراس مقلدا لأرسطو ولشعراء الاغريق الغنائيين ، وشيشرون مقلدا لخطباء الاغريق وفلاسفتهم ، وتاكيتوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الاسكندرية وهكذا .

وتعد مدرسة الاسكندرية القديمة أصدق مثال على

الكلاسيكية التقليدية التى تنحصر فى تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء خاصـة الاغريق دون محاولة الابتكار الجديد ، ولذلك فهى مدرسة للدراسة اللغوية والتحليل الأسلوبى والمجهود المتأنى لاستخراج القواعد الكامنة وراء الأعمـال الكلاسيكية وليست مدرسـة فنيـة أو أدبية تسـعى الى خوض مجـالات جديدة واستكشاف فى أشكال مستحدثة . وهم فى هذا يقتربون من الأدب اللاتينى الذى حرص أن يكون مجرد صـدى للأدب الاغريقى . ولذلك فان آثار مدرسة الاسكندرية البطلمية لم تكن بعيدة وعميقة لأنهـا التزمت بالمفهوم الضيق للكلاسيكية القديمة ولم تحاول التفريق بين التقليد والتقاليد .

لكن هذا المفهوم التقليدى اندثر نتيجة للمحاولات التى قام بها بوكاتشيو فى ايطاليا فى عصر النهضـة الأوربية عندما أخضع القواعد اللاتينية للهجات الدارجة بحيث ألغى تلك الهوة الفاصلة بين اللاتينية الارستقراطية واللاتينية العامية الشعبية . وبعده جاء بترارك وبيمبو ليشكلا معه الكوكبة الجديدة للأدباء القوميين والكلاسيكيين ، وبذلك حلوا فى وجدان الشعب محل الأدباء اللاتين من أمثال فيرجيل وشيشرون . واللغـة الايطالية الكلاسيكية المعـاصرة تعود فى أصـولها ومنابعها الى كل من بترارك وبوكاتشيو . ومع ذلك فان الطبقات الارستقراطيـة فى

ذلك العصر لم ترحب بمحاولات بوكاتشيو وبترارك كثيرا لاصرارها على التمسك بالأدب الاغريقى واللاتينى القديم • وكان أثرها واضحا على كل من أرسطو فى قصص الفروسية ، وتريسينو فى ملاحمه الشعرية ، وكاستيلفترو فى كتابه « فن الشعر » والذى سار فيه على نهج أرسطو • لكن معظم هذه المحاولات التقليدية لم تصمد لاختبار الزمن ، فى حين صمدت محاولات بوكاتشيو وبترارك وبيمبو لأنهم لم ينصتوا الا لنداء الفنان المبدع داخلهم وأصبحوا من أعظم الكتاب الكلاسيكيين فى حين تراجع الى الظل كل من حاول محاكاة الكلاسيكيين القدامى •

وفى القرن السابع عشر تبنت الارستقراطية الفرنسية نفس الاتجاه الذى كان سائدا قبل ذلك فى ايطاليا بفارق وحيد هو أن الفرنسيين قلدوا الأدباء اللاتين فى حين سار الايطاليون على النهج الاغريقى • فقد كان راسين يطمح فى أن يصبح نسخة جديدة من الكاتب المسرحى اللاتينى سينيكا وليس نسخة من سوفوكليس الاغريقى • وقد أحال الشاعر الفرنسى بوالو أعماله الى مجرد تطبيقات لما ورد فى كتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتينى هوراس •

لكن كورنى فى المسرح التراجيدى وموليير فى المسرح

الكوميدى تمكنا من تحطيم هذا القيد الذى فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب فى عصرهما • وقد ووجه موليير فى بدء حياته بفشـــل ذريع لأنه لم يكتف برفض محاكاة النماذج اللاتينية الكوميدية لبلوتوس وتيرناس ، بل اتجه الى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته ونماذجه ، هو التوجه الذى لم يعتده المجتمع وخاصـــة الطبقـــات الارستقراطية التى اعتـــادت تلقى المدح والثناء ومختلف أساليب النفاق • لكن موليير ككل فنان أصيل استطاع أن يرسى قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه الى كاتب كلاسيكى من الطراز الأول ، وأغرم الكتـــاب من جميع أنحـــاء العالم بمحاكاة مسرحيـــاته الكوميدية التى مازالت تلقى ترحيبا وتجاوبا من كل النـــاس برغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على تأليفها •

أما شـــكسبير فكان ظاهـــرة محـــيرة للنقـــاد الانجليز ، والتقليديين منهم على وجه الخصوص • فقد ظنوا أنه عبقرى بربرى جمع بين الهمجية والرومانسية التى لا تعترف بأية معايير كلاسيكية راســخة • فقد حطم كل القواعد الكلاسيكيـــة فى المسرح وخاصة تلك التى وردت فى كتـــاب « فن الشـــعر » لأرسطو ، والتى تحتم عدم المزج بين الشعر والنثر ، كما تفرض عدم المزج بين الكوميديا والمأســـاة فى التراجيـــديا ، وتجعل

أحداث المسرحية تدور فى مكان واحد وفى يوم واحد بحيث لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة ، وأيضـا يجب أن تكون العقدة واحدة خالية من التفريعات الثانوية : أى التطبيق الحرفى لوحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالوحدات الثلاث • واذا كان كل من فرانسيس بيكون وبن جونسون قد هاجما شكسبير على هـذا الأساس فلا يعنى هذا أن شكسبير لم يكن كلاسيكيا بلغة عصره بدليل أنه أخذ معظم مضامينه عن الأدب الاغريقى واللاتينى ثم الايطالى خاصة بترارك • وكان الدور الخطير الذى لعبه شـكسبير فى تطوير مفهوم الكلاسيكيـة فى عصره أنه وجـه الأذهـان الى الأدب الايطالى فى العصور الوسطى ومطـالع عصر النهضـة ، بحيث خفت حدة الاهتمام بتبنى المضامين الاغريقية واللاتينية • وقد كان هذا واضحا فى الأدب الاسبانى المعاصر لشكسبير ، فقد سمى هذا العصر العظيم بالعصر الكلاسيكى الذى وجه الاهتمام الى الآداب المعاصرة فى ايطاليا ، ثم تحول الى الوطنية والبحث عن الشخصية القومية بعيدا عن المحـاكاة الساذجة للنمـاذج القديمـة •

وتحول مفهوم الأدب الكلاسيكى الى ذلك الأدب الذى يبلور كل ما هو عظيم وبناء فى الشخصية القومية بحيث يخلد

على مر الزمن خلود الشخصية القومية نفسها • وقد برز هـذا الشكل واضحا فى مسرحيات لوب دى فيجا وروايات سيرفانتس وخاصة دون كيشوت • وقد اعتبر النقاد هـذا التطور ايذانا ببث الروح الرومانسية وبذر بذورها فى الأدب العالمى •

ويعد القرن الثامن عشر قرن الكلاسيكية المتحذلقـة فى أوروبا بأكملها لقيام طبقة جديدة من المثقفين ركزت كل همها فى محاكاة القدماء وعلى رأسهم أرسطو • وتحولت الكلاسيكية الى مذهب التحذلق والتصنع وعبـادة القديم بحيث لم ينتج عن هذا القرن رائعة من الروائع التى هزت الوجدان الانسانى• ففى فرنسا أطلق الدارسون على القرن الثامن عشر قرن التنوير والنهضـة الكلاسيكية ، لأنه القرن الذى انهمـك فيه معظم الباحثين فى تأليف دائرة المعارف الشهيرة بحيث تراجع الاهتمام بالتجـديد فى الفن الذى تحول الى مجرد قوالب كلاسيكيـة معروفة تصب فيها جميع المضامين دون استثناء • وقد سـاد الاتجاه نفسه فى انجلترا متمثلا فى آشعار ومسرحيات جون درايدن والكسندر بوب ، وأيضا فى كل من ايطاليا وألمـانيا وان كان أقل نضجا • وكان النموذج المفضـل لكل الدارسين هو كتاب « فن الشعر » للشاعر اللاتينى هوراس • فقد كتب جرافينـا الايطالى كتاب « مملكة الشعر » على غراره تماما ، ونفس الأمر قام به بوب الانجليزى فى مقالته « فى النقد » ، ولوزان الفرنسى

فى كتابه « عن الشعر » ، وجوتشيد الألمانى فى كتابه « الشعر والنقد » .

وقد شذ كل من جيته وشيللر عن هذه القاعدة ونظرا الى الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع فى حالة فائدتها ، وقد تهمل فى حالة وقوفها عقبة فى وجه التطور والانطلاق . ولذلك كانا رائدين فى التمهيد لعصر الرومانسية بامتداد القرن التاسع عشر ، وهو الاتجاه الذى تبلور فى أعمال الشعراء الألمان والانجليز والفرنسيين والايطاليين والروس .

والى رومانسية القرن التاسع عشر يرجع الفضل فى توسيع الأفق وتحطيم القوالب الجامدة التى فرضتها الكلاسيكية التقليدية وخاصة المتزمتة التى سادت القرن الثامن عشر ، لكنها تطرفت الى النقيض الآخر بحيث استحال الأدب فى بعض الأحيان الى مجرد شطحات مسجلة على الورق لا تحمل فى طياتها أى شكل فنى متعارف عليه . وانعكس ذلك على النقد بحيث نجد الأديب الفرنسى أناتول فرانس يصف النقد بأنه مجرد مغامرة شخصية ممتعة بين الروائع الأدبية ، أى أنه لا يخضع لأى منهج علمى أو معيار موضوعى .

من هنا كان الدور الرائد الذى قامت به الكلاسيكية الجديدة التى بدت بوادرها فى الظهور فى أواخر القرن

التاسع عشر وبلغت قمتها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى على أيدى ت.س. اليوت ، وازراباوند ، و ت.ل. هيوم ، وجون كرو رانسم ، وكلاينث بروكس ، وألن تيت ، و أ.أ. ريتشاردز، وولتر بيتر وغيرهم من النقــاد الذين قالوا بأن التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون فى خدمة التشكيل الفنى للعمل الأدبى . فالتقاليد ليست مجرد قوالب صماء تفرض قسرا على العمــل الفنى ، لأن العكس هو الذى يحدث . فالعمل الفنى الناضج شكلا ومضمونا هو الذى يفرض نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءا منها لأنه يوسع من رقعتها . وهذا الاتساع هو ما نسميه بالتطور الأدبى . فالتطور لا يعنى أن الآداب الحديثة أفضل من الآداب السابقة عليها ، بل يعنى الاضافة الى التقاليد الأدبية بحيث تتحول الى نسيج حى متجدد . والموهبــة الفردية ليست مجرد شطحات كما يقول الرومانسيون لأنها ذات علاقة وثيقة وعضــوية وجدلية مع التقاليد الأدبية . وكلما كانت الموهبة أصيلة ، كانت قادرة على الاضافة والتجديد وليست المحاكاة والتــكرار .

ويقصد النقاد الكلاسيكيون الجدد بالموهبــة الأصيلة ، الاستيعاب الشامل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة فى الخلفيــة الفكرية للأديب ، وتمده بضــوء هاد ينير له معــالم

الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته العفوية وانطلاقاته التلقائية . فالكلاسيكية الحديثة المعاصرة تؤمن بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول الى شكل جمالى متعارف عليه ويستمتع به أكبر قدر ممكن من الناس . وليس الفن مجرد تقليد قوالب قديمة أو مجرد تسجيل للشطحات الخيالية للأفراد ، بل هو التجربة النفسية التى تحرك داخل الانسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات .

تلك هى الخلفية التاريخية للمدرسة الكلاسيكية منذ بداياتها المبكرة عند الاغريق حتى عصرنا هذا ، كما وردت فى كتابنا « المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية » . وهى خلفية ضرورية لفهم منظور رشاد رشدى لهذه المدرسة التى تغير مفهومها عبر العصور . فيقول فى فصل بعنوان « الكلاسيكية كمذهب أدبى » فى كتاب « مذاهب النقد الأدبى » :

« الكلاسيكية – كأى مذهب أدبى آخر – ليست مجموعة من المبادىء والقواعد الثابتة التى يعتنقها أصحابها فى كل زمان ومكان بشكل ثابت لا يتغير ، فالشاعر الانجليزى درايدن كان شاعرا كلاسيكيا ، و ت.س. اليوت اليوم هو الآخر شاعر كلاسيكى .. ولكن مفهوم الكلاسيكية عند اليوت

يختلف اختــلافا كبيرا عن مفهومها عند درايدن .. وذلك لأن الكلاسيكية اتجاه أدبى معين ، وهــذا الاتجاه يتحدد معنــاه بالاتجاه الأدبى الذى سبقه . فكلاسيكية القرن الثامن عشر ـ أى كلاسيكية درايدن وغيره من شعراء عصره جاءت فى أعقاب عصر النهضــة وهو عصر احياء وتمجيد الآداب الكلاسيكية القديمة : آداب الاغريق والرومان . ولذلك كان من الطبيعى أن يتحدد مفهوم الكلاسيكية عند درايدن ، وبوب ، وراسين ، وغير هؤلاء من الشعراء والكتــاب فى ذلك الوقت بأنها احترام التقاليد الأدبية التى قامت عليها الآداب الكلاسيكية القديمــة بما تتضمنه من قواعد مثل وحدات أرسطو الثلاث أو ما تقرره من مبــادىء مثل مبدأ ضبط النفس وعــدم الاسترسال على السجية فى عملية الخلق الأدبى » .

هكذا يبدو رشاد رشدى واعيا بالسياق التاريخى والفكرى والثقافى والحضارى المتجدد والمتطور دائما والذى لا يحتمل التكرار فى أى مظهر من مظاهره . ولذلك فانه اذا حدث احياء لمدرسة نقدية قديمــة تحمل نفس الاســم ، فانها لايمكن أن تعود بنفس صورتها القديمة . قد تتميز ببعض خصائصها الأولى لكن الغلبة لابد أن تكون للملامح الجديدة والعناصر التى نبعت من السياق التاريخى الجديد . ولذلك كان من المستحيل على كلاسيكية القرن العشرين أن تكون صــورة طبق الأصــل من

كلاسيكيــة القرن الثامن عشر التى أدت بجمودها وتحجرهـا وتزمتها الى الانفجار الرومانسى الذى ساد القرن التاسع عشر وأطاح بكل القوالب الأدبية ليتطرف بدوره الى الحد الذى جعل فيه التعبير الأدبى مجرد شطحات ذاتية واحساسات شخصيــة للأديب • ولذلك جــاءت كلاسيكية القرن العشرين لتعيــد الى التعبير الأدبى والمعيار النقدى توازنهما الموضــوعى بعيدا عن القوالب الكلاسيكية الصماء التى تنهض على محاكاة الأعمــال الاغريقية واللاتينية القديمة ، وعن الشطحات الذاتية التى فقدت كل شكل فنى مميز لها •

وكان النــاقد ت•أ• هيوم فى عــام ١٩١٤ قــد عــرف الرومانسية بأنهــا الايمــان بأن قدرات الانســان مطلقــة ، والكلاسيكية بأنها الايمــان بأن قدرات الانسان محدودة • والرومانسية تنظر الى الانسان على أنه خير بالطبع لكن الظروف هى التى تفسده • أما الكلاسيكية فتنظر الى الانسان على أنه محــدود بطبيعته ولكن بالعمل والممارســة وبمعونة التقاليــد المتوارثة يمكنه أن يصل الى درجة معينة من التقدم • وكانت الثورة الصناعية والاكتشافات العلمية فى القرن التاسع عشر قد أشاعت احساسا قويا بقدرة العلم على الارتقاء بالانسان الى ما لا نهاية ، وســاعد هذا بدوره على تبنى المفهوم الرومانسى

للأدب والذى قدم فى الأشعار والمسرحيات والروايات أبطالا أفذاذا فى مختلف مجالات الحياة ، لا تقف قدراتهم عند حدود معينة • ولم تكن نظرية « السوبرمان » أو « الانسان الأعلى » سوى فكرة رومانسية بحتة وان تقمصت فلسفة التطور وعلومه على أساس حتمية التطور عبر الزمن من الانسان الأول الى الانسان الأعلى •

لكن كانت هناك اكتشافات علمية مضادة لهذا المفهوم الرومانسى وفى مقدمتها اكتشافات علم النفس الذى أكد على أن قدرات الانسان محدودة بعوامل شتى لايمكن له السيطرة على الكثير منها ، بل انه غير قادر على السيطرة على نفسه ذاتها ، ففيها من الكهوف المظلمة والمؤثرات الغائرة فى أعماق العقل ما يعجز على ادراك كنهه وجوهره ، فكيف ينطلق للسيطرة على مقدرات الكون وهو نفسه تحت رحمة القدر الكامن داخله ؟ ! ومع انتشار تيارات علم النفس ومدارس التحليل النفسى تراجعت المفاهيم الرومانسية الى الظل بعد أن نظرت اليها الأجيال الجديدة على أنها مجرد أحلام أو أوهام لا أساس لها من الصحة • ولذلك كان من الطبيعى أن يرى القرن العشرون ميلاد الكلاسيكية الجديدة • وفى هذا يقول هيوم فى عام ١٩١٤:

« ما أعنيه بالكلاسيكية هو أنه مهما كانت جولات الخيال ، فهناك رابط دائما لأن الشاعر الكلاسيكى لا ينسى

أبدا أنه محدود رأن الانســان محدود وهو يذكر دائما أنه مربوط الى الأرض • ربما يستطيع أن يقفز ولكن عليــه دائما أن يعود الى الأرض • لقد أصبحت وظيفــة الشــعر فى نظر الكثير من الناس أنه يقودنا الى عالم غير عالمنــا • انه كمــا يقول الرومانسيون يضفى علينا الضوء الذى لم يكن قط على الأرض أو البحر • ولكن فى الكلاسيكية الضــوء دائما هو ضوء النهار عادة ، والانسان دائما انســان ولايمكن أبدا أن يكون الها • ولكن عندما أقول اننا مقبلون على نهضة كلاسيكية فلا أعنى أنها ستكون رجعة الى بوب ودرايدن • فعلى الرغم من أن النهضة المتوقعة نهضة كلاسيكية الا أنها ستختلف كثيرا عن كلاسيكية القرن الثامن عشر ، لأن الكلاسيكية الجديدة سبقتها حركة رومانسية عاشت فترة طويلة من الزمن » •

ويرى رشاد رشدى أن نبوءة هيوم قد تحققت برسوخ الحركة الكلاسيكيــة الجديدة التى تزعمهــا ت•س• اليوت وازرا باوند منذ عــام ١٩١٩ ، ومكن لها وعمــل على شرح مفاهيمها عدد كبير من النقــاد منهم اليوت نفســه وريتشاردز وليفيز ورانسوم وتيت وبروكس وغيرهم • ويؤكد رشاد رشدى على أن الكلاسيكيــة الجديدة تشترك مع كلاسيكيــة القرن الثامن عشر فى اعتبار الانسان محدود القدرات ، وفى احترام

التقاليد الأدبيــة ، وفى ضبط النفس فى عمليــة الخلق الفنى ولكن ــ فيما عدا ذلك ــ فالكلاسيكية الجديدة تختلف عن كلاسيكية القرن الثـامن عشر لأن الكلاسيكية ــ كمـا أكد رشاد رشدى مرارا ــ اتجاه أدبى يتحدد مفهومه بالاتجاه الأدبى الذى سبقه • وهو يصر على توضيح هــذه الفكرة باســهاب وتأكيد كبيرين عندما يقول :

« فكلاسيكيــة العصر الحديث هى فى الواقــع ثورة على الرومانتيكية العلمية الى سادت الآداب الغربيــة طوال القرن التاسع عشر وفى أوائـل القرن العشرين • ففى أوائـل القرن التاسع عشر قامت الحركة الرومانتيكية بمفهوماتها المعروفة فى تمجيد الفرد والثورة على الأوضــاع القائمة وانكار التقاليد واعتبار العمـل الأدبى تعبيرا تلقائيـا ، العبرة فيه بالصــدق والاخـلاص • على أن الحركة الرومانتيكية لم تكن وحدهـا مسئولة عن هذه المفهومات الجديدة للأدب • فقد ســاهم فى تشكيل هذه المفهومات ، بل فى نشرها ، الوعى العلمى الجديد الذى تولد عن الثورة الصناعية الأولى وما صاحب هــذا الوعى من ايمان مطلق بقدرة العلم على الارتقاء والتطور بالانســان تطورا مطلقا لا حدود له • ومع هــذا الوعى العلمى الجديد وما تبعه من نشر ألوان المعرفة على نطـاق شعبى واسع لم تر أوروبا مثيلا له من قبل ، بدأت تطغى على العامة والخاصــة

على السـواء نظرة جديـدة للمجهود البشرى تخضـع الأدب لنفس الأسس والقوانين التى يخضع لها العلم بفروعه المختلفة.. فمادام الأدب تعبيرا ـ كما يقول أصحاب المذهب الرومانتيكى ـ فلابد له أن يكون تعبيرا عن شىء ما . ومن هنا نشأت فكرة أن العمل الأدبى لابد أن يعالج موضـوعا معينا . ومادمنـا قد أصبحنا ننظر الى الأدب على أنه مثل العـلم ، لون من ألوان المعرفة ، فلابد للموضـوع الذى يعالجه العمل الأدبى من أن يزودنا بالمعلومات ، فيصبح الخبر غاية فى ذاته تماما كما هو فى كتب التاريخ أو الجغرافيا . هـذا مثل واحد من أمثلة تعاون الرومانتيكية والنظرة العلمية على تشكيل المفهومات التى سادت الأدب والنقد حتى أوائل القرن العشرين » .

ولا يحاول رشاد رشدى أن يثقل على القارىء بتعريف الكلاسيكية الجديدة تعريفا شاملا لأن ذلك يقتضى منه تعريف الأدب الحديث تعريفا شاملا ، وهو أمر بطبيعة الحـال لا يتسع له مجال المقالات أو الكتب التى ينشرها رشاد رشدى لتنوير القارىء العادى الذى لم يضعف اهتمامه به أبدا . ولذلك كان يقصر مجـال الدراسات والتعريفات الشاملة على المحـاضرات والأبحاث والرسائل الجامعية ، ويكتفى بعرض بعض مظـاهر الكلاسيكية الجديدة فى ثورتهـا على الرومانسـية فى كتاباته

الموجهة للقارىء العادى ليفتح له الآفاق العامة ، وله أن يتعمق بعد ذلك اذا شاء • وكان لرشاد رشدى قدرة فائقة فى توصيل أصعب النظريات والمفاهيم الأكاديمية الى أبسط القراء ثقافة ، وكان يقول أحيانا فى تواضع شديد : ان القارىء البسيط العادى هو الذى يحتاج الينا ، أما القارىء المثقف المتعمق المتمكن من اللغات الأجنبية فما أيسر أن يلجأ الى المراجع وأمهات الكتب فى أى مجال يريد التعمق فيه •

بهذا المنهج السهل الممتنع يوضح رشاد رشدى أن من أهم مقومات المفهوم الرومانسى للأدب أن الأدب تعبير اما عن شخصية الكاتب أو عن المجتمع الذى يعيش فيه • ولذلك تعنى الكلاسيكية الجديدة بدحض هذه الدعوى فنجد ت•س• اليوت فى مقاله المعروف « التقاليد والنبوغ الفردى » يقول ان الأدب ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو هروب منها • فكلما ازداد ابداع الكاتب ، ازدادت قدرته على أن يفصل عقله المبدع عن تجاربه الشخصية • ومن ناحية أخرى يؤكد اليوت فى هذا المجال أن العمل الأدبى قد يعكس صورة المجتمع لكنه لا يعبر عنها : بمعنى أن المجتمع لا يتحكم فى العمل الأدبى ، بل تتحكم فيه وتشكله الى حد كبير التقاليد الأدبية التى توارثها الكاتب ، فهى اذ تزوده بالمهارة الفنية تمكنه من أن يحيل تجاربه

الشخصية الى عمل فنى • والكاتب لا يمكن أن يبدع من فراغ، فهو يقف بأقدامه على خريطة الأدب ، وأعماله نفسها تشكل مساحة على هذه الخريطة • فهو مرتبط عن طريق هذه التقاليد التى تحدد معالم الخريطة ، ارتباطا وثيقا مع غيره من الكتاب الذين سبقوه • فلايمكن أن نقيم كاتبا ما دون أن نقارنه بمن سبقه لأن الأدب أو الفن وحدة عضوية يتأثر فيها الحاضر بالماضى والماضى بالحاضر ، تماما كما يتأثر يومنا بأمسنا وأمسنا بيومنا • ولقد كان لمقال اليوت هذا أثر بعيد فى الوعى الأدبى للعصر حتى أن الناقد المعروف ف•ر• ليفيز كتب يقول ان فكرة التقاليد قد أصبحت اليوم جزءا لا يتجزأ من تفكير كل شخص يمارس الأدب أو يقرؤه •

ومن المفاهيم الرومانسية الأخرى التى يكشف رشاد رشدى تناقضها مع الكلاسيكية الجديدة أن الأدب هو التدفق التلقائى للشاعر ، لكن الكلاسيكية الجديدة تؤكد أن الأدب هو خلق شىء موضوعى وأن المقياس الصحيح للعمل الأدبى ليس صدق الاحساس كما تقول الرومانسية بل القدرة على التجسيم ، أى على ايجاد معادل موضوعى للشاعر بحيث لايزيد أو ينقص عنها • وهذا المعادل الموضوعى يحتم عدم الفصل بين الشكل والمضمون ، بل ان الكلاسيكية الجديدة تنكر وجود

ما يسمى بالمضمون أو الموضــوع فى العمل الفنى • فالموضوع اعتراف بقيمة الخبر فى ذاته ولذاته ، ولذلك فهو من خصائص الأعمال غير الفنية • فأنت يمكنك أن تقول ان موضــوع هذا المقال هو أمراض القلب وبذلك يمكنك تلخيص المقال فى سطور ومع ذلك يظل محتفظا بجوهره • أما العمل الأدبى فلا وجود للمضمون أو الموضوع أو الخبر فيه لذاته • ولذلك لايمكن أن يكون له موضوع نستطيع أن نلخصــه أو حتى أن نحدده ، لأن العمل الأدبى وحدة متكاملة لها حياتها الخاصة التى تختلف عن أية حياة أخرى ، ولها أثرها الخــاص الذى يختلف عن أى أثر آخر • فالخبرة التى نحصل عليها من قراءة أو مشــاهدة عمل فنى ، خبرة فريدة فى نوعهــا لايمكن أن نحصل عليها فى الحياة مهمــا تشابه ما يسميه الرومانسيون بالموضــوع فى كلا الحــالين •

وكما أن الكلاسيكية الجديدة تنكر وجود الموضــوع فى العمل الأدبى فهى كذلك تنكر وجود الأســلوب • فكل ما فى العمــل الأدبى من ألفاظ وصــور ورموز ومدلولات وجرس وموسيقى وغير ذلك من عناصر ليست لها وظائف مستقلة بعضها عن البعض ، وهى ليست أيضا غايات تطلب لذاتها ، لأنها تتفاعل جميعا فى احداث الأثر أو المعنى الكلى لهذه الوحدة المتكاملة

الفريدة فى نوعها وهى ما نسميها بالعمل الأدبى الذى لا يمثل تدفقا تلقائيا لمشاعر الأديب ، مهما كان صدق هذه المشاعر كما يقول أصحاب المذهب الرومانسى • من هنا كان اصرار الكلاسيكية الجديدة على توظيف الرمز أو الطريق غير المباشر فى تجسيد المشاعر بدل الافصاح عنها بالطريق المباشر . وتحرص على التصوير بدل التقرير ، وعلى التجسيم بدل التسطيح ، وعلى التلميح بدل التصريح ، وعلى الدقة والبلورة بدل التسيب والجموح ، وعلى التعامل مع البشر الذين يسيرون على الأرض فى ضوء النهار العادى • فالأدب أولا وأخيرا نشاط ابداعى خلاق ، ينبع من الانسان ويصب فيه •

الفصـــل الثـــالث

الشكل والمضمون : وجهان لعملة واحدة

كانت العـلاقة بين الشـكل والمضمون من القضايا التى اهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا، وركز عليها رشاد رشدى فى معظم كتاباته النقدية ، وناقش من خلالها علاقة الأدب بالعلم وبالحيـاة ، خاصة وأن هذه العلاقة أسىء فهمها بعد أن انتشر العلم ، فظن الكثيرون أنه لا اختلاف بين مضمون الأدب ومضمـون العلم . ونسـوا أن العلم يهتم بالمضمون وليس بالشـكل ، ولذلك فهو يبحث فى

العمـل الأدبى عن مـادة ومعلومات جديدة أو عن علاج للمشكلات الاجتماعية أو النفسية ، تماما كما يفعل العلم ، أو كما يقول الناقد المعاصر كنيث بيرك

ان القراء اعتادوا أدب الخبر حتى أصبحوا يطالعون القصيدة أو القصة كما يطالعون الجريدة اليومية • فهم يبحثون فيها عن معلومات جديدة ، وارتهنت قيمة العمل الأدبى بما يحتوى عليه من مادة جديدة ؛ أى أن موضـوعه أو مضمونه هو الهـدف النهائى منه • ويستشهد رشاد رشدى فى كتابه « ما هو الأدب » فى فصـل بعنوان « الشكل والموضـوع » ، بأحد الكتـاب المعـاصرين الذى كتب ذات مرة ينتقـد رواية جيمس جويس المعروفة « يوليسيس » ؛ وهى عن الأعمال الأدبيـة الكبرى فى عصرنا الحديث ، فقال ان المعلومات النفسية التى تزودنا بها هذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التى نحصـل عليها من مؤلفات العالم النفسانى المعروف فرويد •

وينتقل رشاد رشدى بنقده وتحليله الى الساحة الأدبيـة فى مصر ، كعادته دائما ؛ فيقول :

« ليس أدل على انحراف الذوق الفنى اليوم من مثل هذا الرأى وهو مثل من أمثلة الآراء المنتشرة الشائعة بين المهتمين بالأدب والنقد وخاصـة فى مصر ممن يقرأون القصة أو يشاهدون المسرحية وكأنهم يستمعون الى نشرة الأخبار • ولا أحد ينكر

أن موضوع الخبر فى نشرة الأخبار هام فى ذاته ولذاته • أما فى الفن فموضوع الخبر فى القصة أو المسرحية لا قيمة له فى ذاته ، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التى يؤديها • خذ مثلا خطاب مارك أنتونى فى مسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وهو الخطاب المعروف الذى يكرر فيه أنتونى عبارة (وبروتس رجل شريف) •• لو أن شكسبير بدل أن يجعل أنتونى ينطق بهذا الخطاب الذى يحاول فيه أن يصور بروتس بصورة الخائن ليثير الجماهير عليه ــ جعل أنتونى يتحرى الحقيقة بالنسبة لنفسية بروتس وبدلا من أن يكرر عبارة (وبروتس رجل شريف) تكرارا لا يضيف شيئا جديدا الى معرفتنا ببروتس ــ زودنا بحقائق أكيدة ومعلومات جديدة عن شخصية بروتس وحللها تحليلا كاملا ، لو أن شكسبير فعل هذا لما كان لخطاب أنتونى الأثر الذى يحدثه فى نفوسنا من اثارة الشفقة على قيصر والحقد على بروتس • حقيقة ان فهمنا لبروتس سيكون أشمل وأعمق ، وادراكنا للعوامل التى دفعته الى اغتيال قيصر سيكون أتم ، ولكن هذا لن يضيف شيئا للمسرحية ، بل فى الغالب ان المسرحية ستتوقف كمسرحية الى أن ينتهى أنتونى من سرد المعلومات التى جمعها عن بروتس • فهذه المعلومات تزيدنا علما بالتاريخ ولكنها لا تحقق الغرض الفنى الذى من أجله كتب شكسبير خطاب مارك أنتونى المعروف » •

فاذا كان العمل الأدبى يصور الحياة فانه فى الوقت نفسه ليس صورة لها . فالعمل الأدبى لايمكن أن يكون الا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لايمكن أن يزودنا بشىء خارج عن نطاقه ، لأن قيمة العمل الأدبى ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل فى الأثر المعين الذى يحدثه فى نفوسنا كما هو ، كاملا محددا كما أبدعه الفنان . ويؤكد رشاد رشدى على أن الحياة هى الأصل الذى نشأ عنه العمل الأدبى ، بحكم أنها الأصل فى أى شىء آخر ، لكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة تشكل المادة الخام التى يصوغ منها الفنان عمله الأدبى ، وبالتالى لا تبقى عناصر الحياة كما كانت بعد عملية الابداع والتشكيل الفنى ، فهى تمتزج وتتفاعل تفاعلا من شأنه أن يحيلها الى شىء يختلف فى طبيعته وفى أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها فى الحياة .

ان العمل الأدبى ليس مجرد ترجمة للحقائق الموجودة فى الحياة والخارجة عن حدوده هو نفسه . فعلى الرغم من أن هذه الحقائق كانت السبب فى ايجاد العمل الأدبى ذاته ، فانها لم تعد نفس الحقائق بعد أن اندمجت وتفاعلت وكونت العمل الأدبى . ولذلك ترفض مدرسة النقد الحديث أى تشابه بين الحياة والعمل الأدبى ، ذلك أن الاحساس الذى يزودنا به العمل

الأدبى يختلف كل الاختلاف عن الاحســاس الذى تزودنا به الحياة • ويدلل رشاد رشدى على هذا بمسرحيــة « عطيل » لشكسبير التى تجسد أحاسيس الغيرة المرتبطة ببطلها وبقيــة الشخصيات ، وهى أحاسيس تختلف كل الاختلاف عن تلك التى تزودنا بها الحياة ، وذلك مهمــا تشابهت ظروف الحيــاة مع أحداث مسرحية « عطيل » • بل اننا اذا حاولنا أن ننقل المسرحية بطريقة أو أخرى كأن نلخصها أو نرويها فلابد أننا سنضيع أثرها الذى سعى الفنان الى تجسيده ، لأننا بذلك ننقله من محيط الفن الى محيط الحياة ، أى أننا نحطم شكله الفنى أو نتجاهله جريا وراء مضمونه ، لكننا بهذه المحــاولة نفقد المضمون أيضا ونتكلم عن شىء ليست له علاقة حقيقية بالعمل الفنى •

ولا يمل رشاد رشدى من التأكيد على أن العمل الفنى لا يقوم على فكرة أو معنى أو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات ، بل السبب فى كيانه هو اثارة احساس معين لا يتأتى الا عن طريق شــكل معين تنتظم فيه كل العنــاصر ، فلو اختل هذا الشكل انفرط العقد وانعدم بذلك الأثر الفنى لأن كل هذه العناصر تعود الى سابق صلتها بالحياة • ولذلك يرفض النقد الحديث تلخيص القصة أو القصيدة أو المسرحيــة بهدف تفهم معناها ، لأن مثل هذه المحاولة تحيلها من بنــاء عضــوى

يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة الى مجرد مصدر للمعلومات يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه •

ويستشهد رشاد رشـدى بكاتب من كتابنا كان قد نقد قصة من قصصه فعاتبه بقوله انه مستعد أن يقسم بأن القصـة التى نقدها حدثت بالفعل وأنه دونها كما حدثت ودون أى تغيير، فكيف يقول عنها رشاد رشدى انها غير واقعية وغير منطقية ؟ ! أجابه بأنه لايشك لحظـة فى أنها حدثت بالفعل ولكن هـذا لا يعنى أنها واقعية • فكما قال أرسطو : ليست الواقعية فى أن تصور ما حدث ، بل ما يمكن أن يحتمل حدوثه لا حسب منطق الحياة كما نعرفها ، بل حسب منطق الحياة فى القصة نفسها • ذلك أن للعمل الأدبى واقعا يختلف وينفصـل تماما عن واقع الحياة • وهـذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخيـة والحقيقة الفنية • فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبى أن يكون صورة صادقة للحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية ، لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب • يقول رشاد رشدى :

« لو أنك مثلا قرأت سيرة مارك أنتونى فى المؤرخ الرومانى بلوتارخ وقارنتها بمسرحيـة شكسبير « أنتونى وكليوباترة » لوجدت بلوتارخ يتحرى الحقيقة التاريخية أكثر بكثير مما يفعل شكسبير • وهو ينقل اليك خبر أنتونى أكمل مما ينقله شكسبير

ولكنه مجرد خبر لم ينتظم فى شكل معين يثير احساسا معينا ، عكس أنتونى فى مسرحية شكسبير التى يخضع فيها كل شىء بما فى ذلك حقائق الحياة والتاريخ للاحساس المعين الذى يبغى شكسبير اثارته » .

ثم يعلق رشاد رشدى على الكاتب الذى عاتبه لأنه وصم قصته بأنها غير واقعية فى حين أنه رواها كما حدثت دون أى تغيير فيقول :

« والقصة التى كتبها كاتبنا هى الأخرى مجرد خبر ، صادقة أمينة ، صورة صحيحة للحياة .. حدثت بالفعل ولكنها حدثت مرة واحدة ولن تتكرر ، تماما مثل أحداث التاريخ .. ومثلها كثير من القصص التى نكتبها هذه الأيام . صورة صادقة للحياة ولكنها مجرد صور وليست أعمالا فنية . ومما لاشك فيه أن مثل هذه القصص تصور الحياة والتقاليد الاجتماعية القائمة تصويرا دقيقا مخلصا .. ولكن هذا وحده لا يكفى لأن ينقلها من محيط الحياة الى محيط الفن . فان تاريخ الأدب يدل على أن التقاليد الفنية أهم للعمل الأدبى من التقاليد الاجتماعية . فالتقاليد الفنية هى التى تمكن الكاتب من أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبراته فى الحياة فيحيلها

الى أعمال أدبية •• ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه » •

وبناء على موقف النقد الحديث هذا من العلاقة بين الأدب والحياة ، يهاجم رشاد رشدى التفسير المادى أو التاريخى للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبى لعوامل خارجة عنه دخيلة عليه ، ذلك أن الذين يفسرون الأدب من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبى أو أنهم مشغولون عن الأدب بالتاريخ أو الاقتصاد ، لأنهم يعتبرون الأعمال الأدبية وثائق تاريخية يفسرون فى ضوئها أحداث الماضى • وما من أديب اقتصر ابداعه على تصوير عصره أو المجتمع الذى ينتمى اليه ، استطاع أن يعيش على هذا التصوير وحده أكثر من سنوات معدودات ، والذين يفسرون الأدب هذا التفسير لا يفرقون بين الأدب وغير الأدب ، فالعمل الأدبى بالنسبة اليهم ليس الا مصدرا من مصادر الأخبار والمعلومات والمعارف ، فى حين أن العمل الأدبى الناضج عبارة عن وحدة مكتملة مستقلة تهدف الى غرض معين وتتفاعل جميع عناصرها لبلوغ هذا الغرض • وأدب الخبر أو المعلومة يهتم بالموضوع أو بالخبر فى ذاته ، وقد ينجح فى نقل هذا الموضوع أو المضمون لكنه لا يحقق غرضا فنيا ، بل انه قد يفشل فى

كثير من الأحيان حتى فى تصوير الحياة كما يريد أن يصورها . وهذا النوع من الأدب هو أساسا للدعاية أو لترويج فكرة أو مضمون معين ، لكنه بذلك يتخلى عن ماهيته كأدب وفى الوقت نفسه لا يخدم الفكرة التى يروج لها لأن الأديب فى هذه الحالة ليس عالم تاريخ أو اجتماع أو اقتصاد أو سياسة . ولذلك فان الكتب التى يؤلفها العلماء المتخصصون فى هذه المجالات أفضل بكثير من الأعمال الأدبية التى تحاول خوض هذه المجالات لأنها تصدر عن غير ذى صفة علمية متخصصة . ومن البدهى أن العمل الأدبى لايمكن أن ينشأ من لاشىء ، فهو مثل كل مناحى النشاط الأخرى ، منشؤه الحياة ، لكنه مثل أى بناء عضوى آخر لابد أن يكتسب كيانه الحيوى المستقل حتى يعيش فى خدمة الحياة ذاتها .

ولاشك فان الأخبار والمعلومات والمعارف والقضايا والمشكلات والأفكار والمضامين والموضوعات وغيرها تعتبر مادة خام سواء للعلم أو للادب ، لكن الوسيلة والغاية من توظيفها تختلفان . فالعلم يتعامل مباشرة مع العقل وبأية وسيلة متاحة : مقالة أو دراسة أو محاضرة أو بحث . وهو يتجنب آية اثارة عاطفية أو انفعالية حتى لا تضيع معالم الطريق المباشرة الى العقل . والشكل الذى يتم عن طريقه توصيل المعلومة هو مجرد

وسيلة مؤقتة يمكن صرف النظر عنها تماما بمجرد اتمام عملية التوصيل والفهم والاستيعاب • أما الأدب فيتعامل مع الاحساس عن طريق اثارته ثم اعادة صياغته وتشكيله ، ولذلك فان المضمون ليس هدفا فى حد ذاته ، بل هو جزء عضوى ملتحم بالشكل لاثارة احساس معين داخل المتلقى • ولذلك فليس هناك مضمون قديم أو جديد فى الأدب كما هى الحال فى العلم ، وانما هناك معالجة فنية جديدة يمكن أن تجعل من مضمون مضت عليه آلاف السنين مضمونا جديدا كل الجدة • أما العلم فينظر الى معارف الماضى كنوع من حفريات التاريخ التى قد تصور مرحلة من مراحل التاريخ القديم ، فالعلم الحديث تجاوزها منذ زمن بعيد • أما الأدب فيمكن أن يتخذ من معارف الماضى مادة لابداع أعمال قد تبدو أكثر حداثة من الأعمال التى تتخذ من المعارف والأحداث المعاصرة مادة لها •

ومنذ العصور المبكرة للأدب الانسانى نجد أن العصر الذى ازدهرت فيه الدراما عند الاغريق ــ عصر أيسخيلوس ويوربيديز وسوفوكليز ــ لم يتخذ موضوعات جديدة أو مبتكرة لمسرحياته ــ فقد صاغ هؤلاء الكتاب مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المألوفة لدى العامة والمثقفين من أبناء ذلك العصر • فالدراما الاغريقية لم تستمد قيمتها أو معناها من الخبر أو الموضوع الذى تعرض له •

ويستشهد رشاد رشدى أيضا بمسرحيات شكسبير الذى استعار مادتها من الأساطير والقصص المعروفة فى زمانه . فالمضمون فيها ليس جديدا على الاطلاق ، ولايمكن أن تكون له أهمية فى حد ذاته ، بل يستمد أهميته وكيانه نفسه من تفاعله مع غيره من عناصر المسرحية لتحقيق غرض معين . وهكذا الحال مع جميع المضامين والموضوعات والأخبار والمعلومات والمعارف والخبرات مهما كانت أصيلة أو جديدة . فالمعلومة فى ذاتها ولذاتها مجرد خبر ، وهى قد تزيد من علمنا وتضيف الى معرفتنا ولكن لايمكن أن تكون لها الوظيفة الفنية التى تؤديها المعلومة عندما يستخدمها الكاتب لتحقيق غرض معين . واستخدام الخبرة أو الخبر أو المعلومة لتحقيق مثل هذا الغرض هو ما تسميه مدرسة النقد الحديث بالشكل . وهذا هو الفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، فالأولى من اختصاص العالم أما الثانية فمن اختصاص الفنان .

والفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل هو الفرق بين الاثارة العقلية الفكرية المحددة وبين الاثارة الوجدانية الانفعالية الحسية التى لا تعرف لنفسها حدودا ، بل تختلف من قارىء لآخر اختلاف بصمات الأصابع . كذلك فان هذا الفرق يتضمن التمييز بين الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية : الأولى لابد أن تنهض على معلومات جديدة مبتكرة لم يصل

اليها أحد من قبل والا فلا لزوم لها ، أما الثانيـة فلا تسعى الى استكشاف أو استنباط معلومات جديدة مهما كانت قيمة هذه المعلومات لأن وسيلتها وغايتها تكمنان فى استخدام رمز أو نمط أو شكل معين لاثارة احساس معين فى النفس • وهذا هو السبب فى أن الموسيقى مثلا تحتمل التكرار أكثر من الأدب لأنها بطبعها أقل الفنون قدرة على نقل الخبر وفى الوقت نفسه أكثرها قدرة على اثارة الاحساس عن طريق الشكل •

ويستند رشاد رشدى فى هذا الى نظرية الناقد المعروف ا•ا•ريتشاردز فى سيكولوجية الشـكل والتى يقول فيها ان الانسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجد كل هـذه النزعات التعبير أو التنفيس العملى الملائم لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف فى سبيله فيتشتت المجهود • ويرى ريتشاردز أن الأدب يزود الانسان بمنفذ يعوضـه عن هـذا التعبير أو التنفيس العملى لنزعاته • فهو ينسق هـذه النزعات المكبوتة فى الانسان كما أنه يفرج عنها داخليا باطلاقها عن طريق الفكر والخيال •

ويطلق ريتشاردز على هـذه القوة التى يمكن أن تؤدى هذه الوظيفة لفظة (قيمة) ويعرفها بأنها القدرة على ارضـاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة • فهو يرى أن الشاعر يستطيع

أن يحقق هذه القيمـــة اذا استطاع أن يخلق فى نفس القارىء حالة ذهنية ووجدانية تتناسق فيها نزعات النفس فتصبح وكأنها على وشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيـــال أن يعوضنا عن الفرصة التى قد لا تتاح لنا للتعبير أو التنفيس عن هذه النزعات تنفيسا عمليـا . ومثل هذه الحالات التى تنشط فيها قوى النفس الكامنـة نشاطـا تخيليـا جديدا يسميهـا ريتشاردز « بالاتجاهات » . فما هى بالضبط القيمة الشعرية التى تنتج هذه الاتجاهات ؟ أو كيف يتاح للشاعر أن يقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟ يلخص رشاد رشـدى اجابة ريتشاردز على هذين السؤالين بقوله :

« ان هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته بل هو يصل اليه عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصيدة استخداما معينـا فى اطار أو شكل معين يستطيع به أن ينقل الى القارىء حالته هو الذهنيـة ، وهى حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا ، فاذا ما انتقلت الى القارىء انتقل معها التوازن والانسجام الى قوى نفسه فشفى منها ما كان عليلا أو مختلا . فالشـعر اذن ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير الى الجهـاز العصبى فيهدىء ما قـد يكون به من اضطرابات ويسـاعد اختلاجات النفس المقلقلة على الاستقرار ، ولذلك كانت مهمـة

الشعر أن يولد فى النفس حالة لا شعورية من الاحساس بالسيطرة على الذات ، يتبعها شعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة .. وهذه الحالة وهذا الشعور لا يتأتى عن طريق الموضوع فى ذاته بل عن طريق الشكل الذى تتخذه الخبرة فى نفس الفنان وهو الشكل الذى ينتقل للقارىء عن طريق العمل الفنى » .

وبذلك تكون الوظيفة الأساسية للشكل أن يثير فى نفس القارىء أو المتفرج أو المستمع رغبة طبيعية ويرضيها . فاذا مهد الشاعر فى نفس القارىء لحالة شعورية معينة كان لابد له أن يتبع ذلك بما يرضى هذه الحالة ويشبعها ، كما نجد فى الموسيقى التى لا توجد فيها نغمة الا ولها ما يقابلها . ومن هنا كانت الحتمية التى ينهض عليها العمل الفنى لأنه يتدرج بنا من مرحلة الى أخرى حتمتها الأولى اما عن طريق المفارقة أو الاقتران أو التنويع أو التوحيد أو التكرار أو المقابلة أو أى شىء آخر من الأشكال الطبيعية التى تزودنا بها الحياة والتى يجسمها العمل الفنى فى تفاصيله ومجموعه . ويصف رشاد رشدى الشكل الفنى بقوله :

« ان العمل الفنى انما هو بمثابة الرداء الذى يكسو به الفنان هذه الأشكال الطبيعية فيكسبها فردية تمكنها من أن تثير فى نفوسنا احساسا بها بغض النظر عن الرداء نفسه » .

ونحن نختلف مع رشاد رشدى فى تشبيه الشكل الفنى للعمل بالرداء ، اذ أنه من السهل خلع رداء وارتداء آخر ، فالرداء لا يشكل جزءا عضــويا من الجسد ، ويتغير شكله ولونه طبقا لمزاج مرتديه ، ولذلك نفضل أن نشبه العلاقة بين الشكل والمضمون بالعلاقــة بين الجســم والروح • فنحن لا نستطيع تصور جسم أو جسد عضــوى حى بلا روح كما لا نستطيع ادراك وجود الروح بلا جسد • فالجسد بلا روح كيان ميت لا وظيفة له ولا كيان ، وكذلك الروح بلا جســد طاقة غامضة ، مبهمة لايمكن ادراكها والاحساس بوجودها • والعمل الفنى الذى يحتمل فصل شكله عن مضمونه لابد أنه جثة لا حراك فيها • والناقد الذى يسعى جاهدا لتفسير المضمون منفصــلا عن الشكل لابد أن تتحول العملية النقدية التحليلية بين يديه الى عملية قتل صريح للعمل الفنى نفسه • فبدلا من أن يحلل عناصره وتفاعلاته الحية فانه يجعل من أدوات الناقــد أدوات لتشريح جثة هامدة •

والمضمون الذى تقوم عليه قصة ما لا قيمة له فى نفســه وانما قيمتــه فى قدرته على تجسيم الشــكل ، وهو ما ينطبق أيضا على الظلال والألوان والخطوط والكتل فى الصــورة ، وعلى النسب والأبعاد والعلاقة بين الكتلة والفراغ فى التمثال ، وعلى الأنغام والألحان والتنويعات الكونترابنطية فى الموسيقى•

فهذه العناصر وغيرها لا قيمـة لها فى ذاتها وانما قيمتها فى تتابعهـا فى نظـام معين يحقق اثـارة احسـاس بالطبيعى ، أى بالشكل ، لأن الشكل هو اخضاع الحقائق لاثارة احساس معين لا السعى وراء الحقائق فى ذاتها ولذاتها • وهـذا لا يتأتى الا من خلال الحتمية الفنية التى تجعل كل جزء فى العمل الفنى يمهد للجزء الذى يليه • وبهذا الارتباط الحتمى يثير العمـل الفنى فى نفس القارىء رغبات طبيعية ويرضيها ، أى يكتسب الشـكل •

ويشبه رشاد رشدى العمل الفنى بأنه حلم من أحـلام اليقظة ، لكن الذى يحلم هـذا الحلم هو القارىء الذى ما تكاد الرغبة تثار فى نفسه حتى تشبع • أما الفنان فهو لا يحلم بل ينسج خيوط الحلم الواحد تلو الآخر ، وهو فى كل مرة يثير الرغبـة فى القارىء ثم يشبعها حتى تتم عمليـة الخلق الفنى بتجسيم الشكل فيصبح له كيانه الفردى الذى يمكن التعرف عليه • والانسان بطبيعته لا يستطيع أن يدرك المعانى المجردة الا من خلال أشكال متجسدة • ومهما بلغت درجة حضـارته فهو لا يستطيع الا أن يلاحظ بالفطرة وجود أشكال معينة يتأثر بها عن وعى أو غير وعى فيحاول أن يحاكيها •

من هنا كانت نشأة الفن والحاجة الملحة اليه سـواء أكان

الانسان يعيش فى القطب أو فى أدغال أفريقيا ، فى القرن العشرين أو فى عصور ما قبل التاريخ • فمثلا نجد سلم النمو وهو الشكل الذى اعتاده الانسان فى حياته الشخصية ، وفى الزرع الذى يزرعه ، وفى مظـاهر الطبيعة المختلفة ، نجد الأعمـال الفنية تحاكيه • ولذلك تشترط مدرسة النقد الحديث بداية ، توافر عنصر النمو فى أى عمل فنى لأنه يمده بالتفاعل والتطور والحياة والوجود الطبيعى والاستقلال الذاتى والكيان المتفرد • والعمل الفنى فى حقيقته تجسيم الشكل الطبيعى بصـورة أو بأخرى تمكن الانسان من التعرف عليه •

ويدلل رشاد رشدى على ذلك بأننا نقرأ قصيدة للشاعر اليوت أو نسمع سيمفونية لبيتهوفن ، المرة بعد المرة ولا نمل بل يزداد سرورنـا كل مرة لأننـا نزداد تعرفـا فى القصـيدة أو السيمفونية على الكيان الطبيعى المتكامل المتفرد ، أما الخبر أو المضمون فنقرؤه مرة فلا نعود اليه مرة أخرى مهما كانت قدرته على اثارة التشـويق والاندهاش فى نفوسنا ، فهـذه الاثارة سرعان ما تزول بمجرد علمنا به ، أى أن الجديد يفقد حدته وبالتالى قيمته • أما منابع الاثارة فى العمل الفنى الناضج فلا تنضب أبدا عبر الأجيـال والعصور ، لانها اثارة لا تعتمد على العلم بالجديد الذى سرعان ما يصبح قديما ، بل تعتمد على تحريك مشاعر المتلقى واعادة تشكيلها وصياغتها فى شكل

متناغم جميل لا توفره له الحيـاة . ومن هنا كانت الجدة التى لا تتقادم مع الزمن والتى تتمتع بها الأعمال الفنية الخالدة .

فالأديب لا ينقل الينا خبرا أو مضمونا لا نعرفه أو نعرفه ، بل ينقل الينا اتجاها واحساسا معينا نحو شىء معين لايمكن تحديده أو تعريفه لأنه لا ينفصـل عن هذا الاحساس وهـذا الاتجاه . وهما لا يكمنان فى كلمة أو فى سطر بل فى كلماته وكل سطوره ، فلابد لقراءة كاملة ، شاملة ، مستوعبة لكل جزئيات أو عناصر العمل الأدبى التى لا تعنى شيئا غير نفسها . وبالتالى لايمكن تلخيص هذا العمل أو اخضاعه للحذف أو الاضافة كما نفعل فى الدراسات العلميـة التى يمكن أن نضيف أو نحذف منها ما نشاء طبقا لعمليـات الشرح والتوضيح ، ويمكن أن نستخلص مضمونها أو فكرتها دون أن نعبأ بالشكل الذى كتبت به ، أما فى الأدب فالمضمون أو المعنى أو الكلام يستمد قيمتـه من كونه كيانا كليا متكاملا لايمكن أن يضـاف اليه أو ينقص أو يستخلص منه ، ولذلك فلا يمكن أن يكون له معنى خارجا أو منفصلا عنه . فالقصة التى لها بداية ووسط ونهاية ، أى القصة التى تبدأ من نقطة معينة تؤدى حتما الى النقطة التى تليها ، وهى النقطة التى بدورها تؤدى بالضرورة الى النقطـة التى تليها وهكذا ، قصة ذات شكل وكيان طبيعى متكامل ،

وهى ترضى القارىء لأنه يتعرف فيها على الطبيعى ، وبعبـارة أخرى فانها تثير فى نفسه رغبات طبيعية ثم تقوم باشباعها .

لكننا نختلف مع رشاد رشدى عندما يقول انه من الفوارق الرئيسية بين الأدب كنوع من أنواع الكلام وبين أنواع الكلام الأخرى ، ان جميـع أنواع الكلام الأخرى تتميز بالوحـدة المنطقية التى لا توجد فى الأعمال الأدبية التى تنهض أساسا على الوحدة التخيلية ، أى أن ما يجمع بين تفاصيل هـذه الصورة وينسقها فى كل متكامل ليس المنطق المـألوف الذى ندرك به أن لكل شىء سببا ولكل سبب نتيجته ، بل هو الخيال الذى يجمع ما قد يبدو للمنطق متناقضا فيحيله الى كل متكامل له معالمه التى ينفرد بها . ولذلك فان الفرق بين الوحدة التخيلية والوحدة المنطقية هو الفرق بين الأدب وغير الأدب من أنواع الكـلام .

نختلف مع رشاد رشـدى فى هذا التوجه لأن الوحـدة المنطقية ، وان لم تكن هى الوحدة الكلية للعمل الفنى ، هى ضرورة ملحة لمنح الوحدة التخيلية اتساقها ومعناها . وحتمية تطور العمل الفنى من بدايته الى وسطه الى نهايته حيث معنـاه الكلى هى حتميـة منطقية قائمـة على التتـابع بين السبب والنتيجة . فأى سبب بلا نتيجة فى العمل الفنى لابد أن يكون

بلا وظيفة وعالة على جسمه ، وأية نتيجة بلا سبب أدى اليها هى صدفة أو افتعال يتدخل به الأديب لتطوير العمل بطريقة غير طبيعية . وربما كانت الوحدة المنطقية أكثر تركيبا وتعقيدا فى العمل الأدبى لأن الأسباب تتداخل مع بعضها بعضا وسرعان ما تؤدى الى نتائج متداخلة فى نسيج متشابك ، ثم تتحول هذه النتائج الى أسباب ، وهكذا يستمر التفاعل حتى نهاية العمل الأدبى والتى لابد أن تكون نتيجة منطقية وحتمية للتفاعلات التى وردت من قبل بطول السياق الفكرى والفنى للعمل . وبذلك لايمكن الفصل بين الوحدة المنطقية والوحدة التخيلية لأنه لايمكن الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفنى . فالخيال بلا منطق مجرد شطحات وهواجس لا كيان لها ولا معنى . بل ان الفيلسوف وعالم الرياضيات المعاصر أينشتاين قال ان المعرفة هى تحصيل حاصل أما الخيال فهو تحصيل ما لم يحصل بعد . ولذلك فالخيال هو استكشاف لآفاق جديدة لكنه يتخذ من المنطق منطلقا نحو هذه الآفاق والا ضل الطريق فى متاهات جانبية وطرق مسدودة ودوائر مفرغة .

وفى هذا يقول الناقد جون كرو رانسم ان العمل الأدبى معنى منطقى بلا جدال ولكنه يتميز عن أنواع الكلام الأخرى بمعناه التركيبى ، فالمعنى المنطقى عبارة عن عنصر ملتحم مع

البناء التخيلى للعمل الأدبى ، ويستمد دلالته منه ، ولايمكن الفصل بينهما . والناقد الذى يعالج العمل من ناحية معناه المنطقى فحسب لا يعالجه على أنه عمل أدبى بل على أنه عمل تاريخى أو اجتماعى ، لأنه يهمل المعنى التخيلى الذى ينتج عن العلاقات والتفاعلات الجارية بين جميع عناصر العمل والتى تحتم وجود معنى العمل الأدبى فى كيانه نفسه . وهذا المعنى لا ينتج من التسلسل الميكانيكى المعتاد بين السبب والنتيجة فى خط ممتد فى اتجاه مستقيم كما نجد فى الموضوعات العلمية ، بل يسرى فى شبكة معقدة متفاعلة من شتى الأسباب والنتائج التى تعتمد على التفاعل الحيوى البيولوجى أكثر من اعتمادها على التسلسل الميكانيكى ذى الاتجاه الواحد . ولذلك لايمكننا أن نستخلص المعنى من العمل الأدبى كما نستخلص الخبر من الجريدة اليومية ، وبالتالى لا يمكننا أن نلخص القصيدة أو المسرحية أو القصة لننقل معناها لأنه لا معنى للعمل الأدبى خارج نفسه .

ويقسم رشاد رشدى الباحثين عن المعنى فى العمل الأدبى الى فئات ثلاث : الفئة الأولى وهم القائلون بأن للأديب رسالة يبشر بها لدى الناس ، ولذلك فالعمل الأدبى فى نظرهم دعاية لفكرة معينة . والفئة الثانية تنادى بأن العمل الأدبى مجرد تعبير

عن العاطفة . والعاطفة عند هـذه الفئة بديل عن الفكرة عند الفئة الأولى . أما الفئة الثالثة فتعتبر العمل الأدبى تعبيرا جميلا عن حقيقة سامية ، وكأنه دواء معسول الظـاهر والباطن لأنه يحتوى على حقيقة سامية لا يختلف حولها اثنان . وبالتـالى فالعمل الأدبى فى خدمة هذه الحقيقة التى متى التقطها القارىء واستوعبها فان العمل الأدبى يفقد قيمته وتنتهى مهمته . تماما مثل الواعظ الذى يحصن الناس على المثل العليا والقيم الرفيعة والحقائق السامية دون اهتمام حقيقى بالشكل الذى يمكن أن يميز وعظه .

ويهاجم رشاد رشدى الفئات الثلاث على أسـاس أن العمل الأدبى لايمـكن أن يكون تعبيرا عن فكرة أو عاطفـة أو حقيقة سامية ، مهما كان سموها . يقول رشاد رشدى :

« ليس أدل على ذلك من أنك لو قرأت قصـيدة ما قد يعتبرها أصحاب هذا الرأى معبرة عن الحزن أو الألم لأدركت أن الأثر الذى تتركه فى نفسك يختلف كل الاختلاف عن الحزن أو الألم الذى يتركه فى نفسـك موت صديق أو قريب . ولذلك فالعمل الأدبى لايمكن أن يعبر عن أشياء مجردة كالحزن والفرح أو اليـأس والأمـل . انه يعبر عما يستطيع هو وحـده أن يعبر عنه » .

من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمـــل الأدبى ، فمعنى العمل الفنى لا يتمثل فى فكرة أو عاطفة أو حقيقة سامية ، لأن المعنى لا يستقيم فى جزء من أجزاء العمل الفنى دون الأجزاء الأخرى ، بل فى مجموع هذه الأجزاء وفى صلتها بعضها بالبعض لأنها لم تركب تركيبا ميكانيكيا آليا ، بل هى كالعناصر العضــوية فى الجسم الحى ، تتعاون جميعا فى تكوين شخصيته ، وكما أن الكائن الحى لايمكن أن يعنى شيئا خلاف نفسه ، كذلك العمل الفنى لا يعنى ، بل يكون .

كذلك يرى رشاد رشدى أن البحث عن المعنى فى العمـــل الأدبى أدى الى خطأ أســاسى ، وهو الفصـــل بين المضمون والشكل . يقول :

« مما لاشك فيه أن الباحثين عن المعنى انما ينظرون الى العمل الفنى من ناحية الموضوع ، وهى نظرة محدودة خاطئة ، لأنه ليس هنـــاك ما يمكن أن نسميه بالموضوع وليس هنـــاك ما يمكن أن نسميه بالشكل عنصرين منفصلين فى العمل الفنى . فالشكل ليس بالوعاء الذى يحتوى الموضوع ، والموضـــوع ليس بالمـــادة التى يحويها الوعاء ، وانما الشكل والموضـــوع شىء واحد هو العمل الفنى الذى لا يفتأ الفنان فيه يثير الرغبة

فى نفسك ثم يشبعها الى أن تنتهى من قراءته فينالك من التغيير أكثر مما ينالك من أحداث الحيـاة .. لا عن طريق الأفـكار أو الحقائق أو المعانى التى نستخلصها منه ، بل عن طريق هذه الخبرة التى لايمكن أن تعادلها خبرة أخرى .. وهى ما نسميها بالخبرة الفنية » .

الفصـــل الرابـــع

المنهج العــلمى للنقــد الأدبى

لعل من أهم مميزات مدرسة النقد الحديث أنها أقرب مدارس النقد الأدبى الى الأسلوب العلمى فهى تحتم على النــاقد أن يتجرد من كل افــكاره الأثيرة وانطباعاته المسبقة وآرائه الشخصية وميوله السياسية والاجتماعيــة عندما يتعرض بالتحليــل والتقييم لعمـــل أدبى ، حتى لا يفـرض هــذه التوجهات والميول المسبقة على تحليله وتقييمــه ، فتكون النتيجــة وقوفه كحــاجز معتم بين العمــل

الأدبى والمتلقى بدلا من قيامه بالدور التنويرى الذى يزيد من استيعاب المتلقى واستمتاعه الحميم بالعمل الأدبى .

وقد أدى هذا المنهج العلمى الى الفصل التام بين عمليـة النقد وعملية الابداع . فليس من حق الناقد أن يشارك الأديب فى عمله ويقول انه كان من المفروض أن يفعل كذا ويضيف كذا ويحذف كيت ... الخ . لأنه بهذا الأسلوب سيبدع عمـلا آخر وبالتالى سيتخلى عن مهمته كناقد . ولذلك يمكن للناقد دائما أن يتبحر فى ابتكار معايير نقدية جديدة نابعة من الأعمال الأدبية التى يتصدى لنقدها وبالتالى يضيف الى انجازات من سبقه من النقاد ، ويوسع من رقعة التقاليد النقدية التى رسخوها تماما كما يفعل العالم ، وهو يشترك مع الأخير أيضا فى بحثه عن الحقائق بنفس المنهج الموضـوعى الذى عرف به العـلم عبر عصوره المختلفة . وفى هذا يقول رشاد رشدى فى ختام كتابه « ما هو الأدب » .

« النقد على هذه الصورة ليس تعبيرا عما يحب الناقد أو يكره .. وهو ليس كذلك تصويرا لانطباعاته وأحاسيسه فالناقد من أصحاب المدرسة الجديدة موضوعى كالعالم ، وهو لا يقيس الأعمـال الأدبيـة طبقـا لقواعـد موضـوعة بل للقوانين الأدبية التى يستخلصها من دراسته لهذه الأعمـال عن طريق الاستقراء ، تماما كما يستخلص العالم قوانين الطبيعة من

دراسته للظواهر الطبيعية . وكما يبغى العالم دائما غرضا معينا من وراء البحث العلمى ، كذلك الناقد الجديد يهدف دائما الى غاية محددة . وهى أن يرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته » .

وهذا الوعى العلمى لا يقتصر على الناقد فحسب بل يجب أن يكون سلاح الأديب فى ابداعه لعمله أيضا . فالعبقرية الأدبية عبقرية مدركة واعية كالعبقرية العلمية تماما ، وهى كما وصفها الشاعر الفرنسى شارل بودلير بأنها تعتمد على العقل كما تفعل العبقرية العلمية تماما . غير أن منهج العبقرية الأدبية يختلف عن العبقرية العلمية بتخصصها فى اكتشاف العلاقات بين المشاعر والأشياء فى حين تقتصر العبقرية العلمية على فحص الأشياء بعيدا عن أية مؤثرات للمشاعر . لكنها عندما تتصدى لتجسيد وبلورة علاقات المشاعر بالأشياء فانها تتبع المنهج العلمى الموضوعى الذى يكاد يقترب بالعمل الأدبى من المعادلة العلمية . فاذا كان العالم ممنوعا من اقحام مشاعره على انجازه العلمى، فالأديب أيضا عليه أن يفصل بين مشاعره الشخصية والمشاعر المتجسدة فى العمل الأدبى ، حتى لو كانت هذه المشاعر المتجسدة مستقاة من تجاربه الشعورية الخاصة . وفى هذا يقول رشاد رشدى :

« والأدب بعد ذلك حاجـة من حاجات الانســان التى لا غنى له عنهـا ، وهو لن يخسر شـيئا فى المستقبل القريب أو البعيد بل ان الأدب باستيعابه للوعى العلمى الجديد سيكسب أشياء كثيرة ، فهو سيتخلص من الكثير من العاطفية الزائفـة التى تحيط به ، فتزداد بذلك مساهمته فى ادراك الانسان لنفسه وللعالم الذى يعيش فيه • ويجب أن نذكر دائما أن الاكتمال صفة من صفات العمل الفنى يتميز بها على كل عمل آخر ، وأنه كلما اتسعت الصـلة بين العمل الفنى وبين الخبرة البشرية فى مجموعها وكلما زاد استيعاب العمل الفنى لهذه الخبرة ، ازدادت قدرته على التنوير » •

ويرى رشاد رشدى أن الأدب لايمكن أن يخسر بانتشـار الوعى العلمى وتعمقه ، بل انه يرجح أنه سيكسب كثيرا لأن الأسس العلميـة للنقد الأدبى ستزداد وضـوحا ورسـوخا • والدعوى القائلة بأن الاهتمام بالعلم سيضيق مجالات الانتاج الأدبى ويقلل من أهميته — فى رأى رشاد رشدى — دعوى باطلة لا تقوم على أساس سليم من الفهم للعلم أو الأدب بدليل الصبغة العلميـة القوية التى اصطبغ بها النقد الأدبى المعاصر ، فأصبح أكثر حرصـا على اتباع الأسـلوب العلمى فى الغاية والوسيلة ، وتجرد من كثير من المفاهيم الرومانسية والانطباعية والاجتماعية الزائفة كاعتبـار الأدب تعبيرا عن الشخصـية ،

شخصية الكاتب أو شخصية المجتمع الذى يعيش فيه ، أو كاعتبار الموضوع مستقلا عن الشكل أو الأسلوب منفصلا عن الموضوع ، أو اعتبار مهمة النقد أنه يجول الناقد بين الأعمال الأدبية ليسجل أحاسيسه ومشاعره ازاءها ، أو أن يقيس هذه الأعمال الأدبية بمقاييس خلقية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو أيديولوجية .

كل هذه المفاهيم وغيرها مما ساد القرن التاسع عشر قد زالت أو كادت تزول وتختفى من النقد الحديث ، وحلت محلها مفاهيم أخرى أقرب ما تكون الى المفاهيم العلمية البحتة . فأصبح الأثر الأدبى يقيم لذاته وفى ذاته . وأصبح التحليل الأداة الأولى التى يستعملها الناقد وهى نفس الأداة التى يستعملها العالم . وأصبح الغرض الذى يبغيه الناقد هو نفس الغرض الذى يرمى اليه العالم ، وهو الايضاح ، كما دخلت النقد أيضا ألفاظ وعبارات عديدة استعارها النقاد من العلم مثل البناء العضوى ، والتفاعل الكيميائى ، والتحليل المنهجى ، وقوانين الحركة والقوة والمقاومة والنسبية والصراع ... الخ .

ونستطيع أن نقول ان وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التى توارثها هو وعى علمى بأسرار الحرفة وأصول الصنعة . ولذلك

كان من المستحيل أن ينشأ فى انجلترا فى عهد الملكة اليزابيث كتاب للقصة القصيرة مثل تشيكوف وهمنجواى لأن التقاليد الأدبية لهذا النوع من الكتابة لم تكن معروفة فى ذلك الوقت ، كما كان من المستحيل أن ينشأ فى مصر كاتب روائى فى أواخر القرن التاسع عشر لأن هـذا التقليد الأدبى لم يكن معروفا عندنا فى ذلك الوقت . ويضيف رشاد رشدى قائلا :

« على أنه قـد أصبح من الممكن بعد ذلك وفى خـلال القرن العشرين أن يقوم عندنا كتاب للقصة بعد أن أخذنا هذا التقليد عن الآداب الغربيـة ، وعلى قدر وعى كتابنـا لتقاليد الكتابة القصصية ورسوخ هذه التقاليد فى التربة الأدبية المصرية تكون قيمة القصص التى يكتبونها كأعمال فنية لها المقومات المحددة المعروفة . ويخطىء كل من يظن أنه يستطيع كتـابة القصة أو المسرحية مثلا دون وعى شامل دقيق للتقاليد القصصية والمسرحية والا كان من الممكن أن تعهد الى مهندس لا يعلم شيئا عن اقامة الكبارى ببناء كوبرى على النيل أو أن تعهد الى نجار نشأ على التقاليد الفنية للأثاث الشرقى بصنع كرسى من طراز الملكة آن ، حقيقة أنه نجـار ولكنه لم ينشأ على تقاليد الأثاث الأوروبى ولذلك فانه لو استطاع أن يصنع كرسـيا على الطراز الأوروبى فستغلب عليه المسحة الشرقية ولن يكون بأى حال من الأحوال من طراز الملـكة آن . ولعل ذلك يفسر تعثر

بعض كتابنا فى كتابة المسرحية أو القصــة لأنهم رغم دراستهم للآداب الأوروبية لم يستوعبوا تقاليدها الاستيعاب الكافى . وهم الى جانب ذلك مازالوا متأثرين الى حد كبير بتقاليد الأدب العــربى وهى تختــلف كل الاختـــلاف عن تقاليــد الآداب الأوروبيــة » .

ويتضح المنهج العلمى للنقــد الحــديث كأجل ما يكون عندما يحلل علاقة الفنان بالعمل الفنى على أســاس أن عمليــة الابداع ليست تعبيرا عن الشخصية بل هى احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن المشــاعر والاحساسات كما عرفها الفنــان ، وعملية الابداع تشبه فى هــذا المجال ، العملية الكيميائيــة ، فكلتاهما عملية تحويل للمــادة الأصليــة الى مركب جديد . فالخبرات التى كانت السبب فى ابداع العمل الفنى تختلف داخله عنها فى خارجه . بل ويعتبر ت.س. اليوت عقل الأديب وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا وبطرق لايمكن التكهن بها . فالعقل المبــدع كالمؤثر الكيميــائى أو العــامل المساعد ، تدخله تجارب الفنان فى الحيــاة فتتحول الى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل ، أما هو فيظل محايدا . وكلما كان التغيير الذى يطرأ على تجــارب الكاتب ومشاعره الشخصية أعظم وأتم ، دل ذلك على نضــوج عقله المبدع .

فالأدب ليس فى اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية بل تحررا منها . والكاتب المتمكن من فنه يتنازل سعيدا عن نفسه كما هى فى اللحظة القائمة الى شىء أثمن منها وأقيم ، ومن ثم كان نضـوج الكاتب تضحيـة بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته .

وهذا المنهج العلمى اتبعه رشاد رشدى فى كل الأعمـال الأدبية التى تناولها بالنقد والتحليل . فمثلا فى كتابه «نظرية الدراما من أرسطو الى الآن» يعرف التراجيديا بأنها محاكاة لحدث كامل له حيز معين . والحدث الكامل هو الذى له بداية ووسط ونهـاية . أما البداية فتعريفهـا أنها الشىء الذى هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئا آخر يمـكن أن يسبقه والذى فى الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شىء . أما النهاية فهى العكس لأن وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها ويجعلنا نتأكد أن شيئا لن يلحقها . والكاتب الذى يبنى قصته بناء محكما لا يملك الحرية فى أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشـاء لأن عنـاصر التفـاعل النابعـة من هـذه البدايـة هى التى ستحكم ــ الى حد ما ــ مسار التلاحم وقنوات الصراع بحيث تصبح النهاية نتيجة حتمية لمـا سبق من تفاعلات وصراعات .

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضا ، انها مرحـلة من

مراحل الحدث لابد أن يتبعها شيء معين . أى أنها شيء يترتب عليه بالضرورة حدوث شيء آخر . والبداية والوسط والنهاية ليست لها معنى البداية والوسط والنهاية فى الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الحبل أو حلبة السباق أو المسطرة أو أية مساحة مكانية أو فترة زمنية . ووحدة الحدث التى تنهض على البداية والوسط والنهاية هى أهم عناصر الدراما ، وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى التى نسبت الى أرسطو كوحدتى الزمان والمكان ، فوحدة الحدث شرط أساسى لوجود الدراما ، وهو شرط قائم من أيام الاغريق الى عصرنا هذا ، حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو .

والمفارقة هى العنصر الوحيد القادر على تفجير الأحداث لأنها تحتم وقوع حدث فى مواجهة حدث آخر . ولذلك فكل ما يسبقها أو يبعد عنها من أحداث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد الأحداث بالضرورة والحتمية . فالمفارقة هى البداية أو الأصل فى الحدث الدرامى ، وهى لا تعنى الاختلاف أو التضاد . فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة ، والقزم والعملاق لا يكونان مفارقة ، والضعيف والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا . ان المفارقة تكمن فى العلاقات بين الانسان وغيره من الناس ، أو بين الانسان وبيئته أو بين الانسان

ونفسه . ولابد فى المفارقة من طرفين ، ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف ، وكذلك لابد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر . ولذلك فان العلاقة التى تنطوى على مفارقة لابد أن يترتب عليها شيء ، وهذا الشيء هو الصراع الدرامى الذى ينهض عليه العمل الأدبى كله .

والحدث فى الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ، اذ أنه لا يحاكى ما حدث بالفعل ، بل ما يجوز أو يجب حدوثه . أى أن المحاكاة ليست تقليدا لما هو موجود فى الحياة بل اصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة . ولذلك فان المحتمل أو الجائز حدوثه أعم وأشمل مما حدث بالفعل . ومن ثم فالفن أسمى من الحياة لأنه لا يحتوى ما حدث مرة بل ما يمكن أن يحدث باستمرار . ولذلك فليست الواقعية فى تقليد الواقع ، فغالبا ما يخضع هذا الواقع لعوامل كثيرة من الفوضى والمصادفة ، وبالتالى فان الواقعية الحقة تكمن فى محاكاة القوانين أو النواميس التى تحكم هذا الكون الذى نعيش فيه . واذا كان لابد لأحد أن يقلد الآخر ، فالحياة هى التى تقلد الفن لا الفن الذى يقلد الحياة . فالفن هو الذى يجسد قوانين الكون التى يتحتم على الحياة الحقة أن تتبعها .

بهذا المنهج العلمى يسهب رشاد رشدى فى البحث عن جذور مدرسة النقد الحديث فى الأصول الأولى للنقد الفنى كما عرفه الانسان عند أرسطو ، موضحا أن الاتساق الذى يتمتع به المنهج العلمى فى النقد لا يتأثر بمرور الزمن مهما طال . ويتخذ من التفرقة بين البناء الآلى والعضوى نموذجا على هذا فيقول ان أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحواديتى ، أى الحدث الذى تتابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتم . فالبناء العضوى ينهض على الأحداث التى ليست فى ذاتها غير متوقعــة . بل هى التى عبارة عن نتائج غير متوقعة لمـا سبقها من أحداث ، ومن هنا كانت روعتها وكان تأثيرها الفعال لأنها ليست أحداثا وليدة الصدفة بل تأتى نتيجة لتفاعلات خفية ثم تتكشف لنا من خــلال تطور الصراع الدرامى . فالقصة الحواديتية هى التى لا تبنى على المفارقة وهى التى تتطور فى خط مستقيم يعتمد على اضافة مادة الى أخرى دون أن تؤدى الى نهاية حتمية وناتجة عما سبق من تفاعلات . فهناك فرق كبير بين الأحداث التى ينبع بعضها من بعض والأحداث التى يتبع بعضها البعض فحسب .

وبنفس مفهوم النقد الحديث يقدم رشاد رشدى فى كتابه « نظرية الدراما من أرسطو الى الآن » دراســة تحليلية لعلاقة التراجيديا بالتاريخ ، والقصــة المبسطة والمركبــة ، وعنصرى الانقلاب والاستكشاف ، والتطور والتعقيد والشخصيات وعصر

النهضة ، والكلاسيكية الجديدة ، والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، والميلودراما ، والواقعية ، والثورة ضد الواقعية ، والمسرحية المصنوعة ، والتعبيرية ، والمسرح بعد الحرب العالمية الثانية ، ومسرح العبث ومشكلة المعنى ، والبناء الدرامى عند تشيكوف .

أما كتاب « فن القصة القصيرة » فيقدمه رشاد رشدى الى الأدباء والقراء والمثقفين فى مصر والعالم العربى لأن القصة القصيرة فن حديث العهد لم تعرفه الآداب الغربية الا منذ منتصف القرن التاسع عشر . ولذلك فهو لا يعنى بتاريخ هذا الفن عنايته بأصوله وقوانينه . وهذه الأصول والقوانين فى رأى رشاد رشدى ليست قواعد موضوعية وانما هى تقاليد هذا الفن كما أقامتها أجيال من كتابه . ولقد اتبع فى دراسته لهذه التقاليد منهج مدرسة النقد الحديث كما يتمثل فى الاستقراء والتحليل والمقارنة ، فيجد القارىء أمثلة من القصص العالمية التى قام رشاد رشدى بتحليلها ومقارنتها بغيرها من القصص بهدف ايضاح الأسس الفنية لكتابة القصة القصيرة .

وبهدف نشر الوعى الأدبى السليم كان رشاد رشدى فى أواخر الخمسينيات قد قام بالقاء أحاديث فى « البرنامج الثانى » فى الاذاعة المصرية تحت عنوان « أصول كتابة القصة القصيرة »

لكنه وجد أن برامج الاذاعة يمكن أن تصبح مجرد « كلام فى الهواء » ، فآثر أن يحيل تلك الأحاديث الى كتاب بعنوان « فن القصة القصيرة » حتى تعم الفائدة ويصبح فى متناول أى مثقف أو قارىء . وكانت هذه الدراسة التحليلية التطبيقية من منظور النقد الحديث أيضا مما يدل على اتساق المنهج النقدى عند رشاد رشدى طوال حياته . فهو منهج لا تعتوره أية تناقضات أو ثغرات أو تراجعات منهج علمى يملك من وضوح الرؤية وتبلورها ما يمكنه من ارساء تقاليد واعية للأدب العربى المعاصر . منهج يحلل به عناصر بناء القصة القصيرة كالخبر والشخصيات والمعنى ولحظة التنوير ، كما يحلل نسيج القصة ، ووحدة البناء والنسيج ... الخ .

كان رشاد رشدى رائدا بلا شك سواء فى مجال النقد النظرى أو التطبيقى . وبرغم اعجابه الشديد بمدرسة النقد الحديث الا أنه لم يكن مجرد تابع لها بل أضاف اليها نظرات ثاقبة تجلت فى تطبيقاته سواء على الأعمال الأدبية العالمية أو العربية . وبرغم سباحته ضد التيار الذى كان سائدا فى الساحة الثقافية قبل قيامه بحملته النقدية ، فانه لم يتراجع ولم يلق السلاح بل ظل شامخا ومتأكدا من منهجه الموضوعى والتحليلى والعلمى طوال حياته ، مما يمكننا من أن نقول ان النقد الأدبى بعد رشاد رشدى لم يعد كما كان قبله ، بعد أن

أدخل فيه منهج التحليل الموضـوعي العلمي الذى منح الأدب شخصيته المتميزة ودوره الفني والدرامي والجمالي الذى وجد من أجله •

وكان وعيه النقدى والأدبى والثقافى والحضارى بدوره الكبير قد جعله حريصـا على تربية جيل من تلاميذه يحملون الشعلة من بعده • وكان يسارع الى تبنى تلاميذه النابهين حتى قبل تخرجهم فى قسـم اللغـة الانجليزية بآداب القـاهرة ، فيساعـدهم على اصـدار الكتب وعرض المسرحيـات ونشر الدراسات النقدية الجـادة • ولعل سلسلة « اتجاهات النقد الحديثة » التى أشرف على اصدارها فى مطلع الستينيات أكبر دليل على حرصـه على ترسيخ أصول النقد الموضوعى التحليلى من خلال كتابات تلاميذه الذين انطلقوا مسلحين بتقـاليد النقد الحديث التى نادوا بها نظريا وقاموا بتطبيقهـا على الأعمـال الأدبية التى تعرضوا لها بالنقد ، أو الاستنارة بها عندما خاضوا مجال الابداع الأدبى بصفة عامة والمسرحى بصفة خاصة •

الفصل الخامس

التـأثير والتطويـر

سنتناول فى هذا الفصل ثلاثة كتب صدرت فى سلسلة « اتجاهات النقد الحديثـة » فى مطلع الستينيـات تحت اشراف رشـاد رشـدى وهى « النقد الموضوعى » لسمير سرحان ، و « النقد التحليلى » لمحمد عنانى ، و « علم الجمال والنقد الحديث » لعبد العزيز حمودة ، ثم كتاب « النقد الانجليزى الحديث » لمـاهر شفيق فريـد الذى صدر عـام ١٩٧٠ فى سلسلة « المكتبة الثقافيـة » والذى يدل على ان منهج النقد الحديث قد اكتسب

قوة دفع ذاتيــة بعيدا عن الاشراف المباشر لرشاد رشدى . وهو ما كان يتمناه حتى لا ترتبط هــذه الحركة النقدية به شخصيا وتنتهى برحيله .

وكعادة رشاد رشدى فى تحديد الهدف الاستراتيجى من كل انجاز نقدى وأدبى وثقافى له ، فانه نشر تصــديرا لكتب هذه السلسلة قال فيه :

« الذى دفعنى واخوانى الى اصــدار هــذه المجموعة فى النقد الحديث ايمان بأن النقد ليس مجرد ابداء الرأى — بل هو جهد جاد لكى نرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته .. فالنقد الموضوعى هو وحده الذى يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها بالبعض بحيث يحيل أدب الأمة الى جسم حى متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف ، يتصل فيه المــاضى بالحاضر والحاضر بالمــاضى .. والنقد الموضوعى هو وحده أيضا الذى يستطيع أن يربى ما يســمى بالذوق — أو بمعنى آخر — يخــلق القــدرة على التمييز بين ما هو فنى وما هو غير فنى .

وفى هــذه المرحلة الهامة من حياتنا التى نجتازها اليوم نحن فى أشد الحاجة الى تبنى النظرة الموضوعية لا فى الفنون والآداب فحسب بل فى جميع أوجه النشاط الأخرى .. ولذلك

فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا فى خلق وعى موضوعى فى الفن والنقد واجب يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتمى الى الجامعة ونقوم بالتدريس فيها . فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبنى القيم الموضـوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضا .

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لايمكن أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضرا ومستقبلا، وما لم تهدف الى أن تصيب منها الأمة العربيـة نفعا أكيدا — باختصار ما لم تصب فى حياة هـذه الأمة . ولذلك فنحن — وأكثرنا ممن توفروا على دراسة الآداب الغربية وتدريسها — قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات الى أمتنـا ولغتنا العربية ، فهذا هو فى رأينا الطريق الطبيعى الذى يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية .

وبعد — فالنظرة الموضوعية فى الآداب والفنون — مثلها فى كل شىء آخر مطلب عسير المنال لا يكتسب الا بالدراسـة والممارسة ، ومن أجل هذا نسعى فى هذه الدراسات الموجزة الى تقديم نظريات أدبيـة ومناهج نقدية تربط بينها جميعا النظرة الموضوعية .. عسى أن تحقق شيئا من الفائدة » .

(١)

سمير سرحان والنقد الموضوعى

فى كتاب ((النقد الموضوعى)) يتتبع سـمير سرحان الجذور الأولى لمدرسة النقد الحديث بنظرة ثاقبة وشاملة لروح العصر . فهى مدرسة لم تحمل لواء النقد الموضوعى فى عصرنا فجـأة او من فراغ ، بل كانت مزودة بجميع ما يمكنها من النظرة العلمية الى الأعمال الأدبية ، بعد أن أعادت تقييم المدارس النقديـة المختلفـة من تعبيرية الى تأثريـة ، الى تاريخية ... الخ . فقد وجد النقد الحديث أن هـذه المدارس على أهميتها ، لا تمكننـا من النظرة السليمة الى طبيعة الفن ودوره فى حياة الانسان ، كما أصبحت ، على اختلافها ، لا تتمشى مع الروح العلميـة فى القرن العشرين ، وهى روح تتحـرى الموضوعية فى قيمها وفى حكمها على الأشياء . فكان

أن نادى أبناء هذه المدرســة بالنظرية الموضوعية مبدأ فى النقد ، وبالمنهج التحليلى وسيلة لشرح الأعمــال الادبية وتفسيرها من داخلهـا وبوصفها كائنات عضــوية مستقلة عن نفس الشاعر وأهوائه وميوله الشخصــية ، كمـا هى مستقلة عن نفس الناقد وأهوائه وميوله الشخصية .

ويدور كتاب سمير سرحان حول الملامح الرئيسية لهــذا المنهج الموضــوعى فى النقد وجذوره الأولى عند الناقد الأول للعصر الفيكتورى فى انجلترا ، وربما فى القرن التاســع عشر بأكمــله : ماثيو آرنولد ، اذ أن آرنولد كان أول من نــادى بالموضوعية فى النقد فى عصر كان لايزال غارقا فى الرومانســية والنقد الرومانسى • كان أول من قال ان النقد هو « جهد موضوعى » لرؤية الأعمال الأدبية « كما هى على حقيقتها » فأطــلق بذلك الشرارة الأولى التى اتهمت النقــد الرومانسى بالقصور من جانب ، ثم أضاءت طريق النقد الموضوعى من جانب آخر • وهو لذلك يعتبر بحق « أبا النقد الحديث » برغم أن هذه المدرسة اختلفت ، على طريق التطور ، مع آرنولد فى بعض النظرات ، خاصــة فى مهمــة الشــعر وطبيعته التى قد تكون جوهرية • ويضيف سمير سرحان قائلا :

« ولقد عنيت فى هذه الصفحات أن أبين ، فى شىء من التأكيد ، أوجه الالتقاء بين آرنولد وبين أبناء هذه المدرسة ،

وأهمها النظرة الموضــوعية ثم حاولت بعد ذلك بسط نظرية آرنولد فى النقد التى ترتكز على دعامتين رئيسيتين هما دور « العصر » فى خلق الشاعر ، وطبيعة عمل الناقد فى الحكم على الأعمال الأدبية • وفى هــذا حاولت أن أربطه دوما بهذه المدرسة ونقادها الكبار الذين ساروا فيما بعد على هديه ثم عدلوا فى آرائه وألبسوها صبغة علمية منهجية يبدو أنها لم تتوفر لآرنولد بسبب طبيعة العصر الذى كان يعيش فيه ، وخلصوها من شوائب اجتماعية وسياسية كان آرنولد يعنى بها ، حيث كان عصره يتطلب أن يكون ناقدا مثله ، مفكرا اجتماعيا ، ومنظرا لفلسفة اجتماعية كاملة يعتبر النقد والأدب فيها ركنا أساسيا • وهــذا ما جعل مفهومه للشعر ومهمته مفهوما خاصــا ينبع أساســا من طبيعة عصره ، وان كان يتخلص بعد ذلك من نقطة الانطلاق هذه الى مفهوم واسع لطبيعة الشعر ودوره فى تفسير الحيــاة الانسانية بعامة » •

ومع ذلك تظل العلاقة واضحــة بين ماثيو آرنولد وبين مدرسة النقد الحديث مما جعل كتاب سمير سرحان يقتصر على كتابات آرنولد فى النقد الأدبى برغم أهمية كتاباته الأخرى فى الدين والسياسة ، ورغم اقتناع سمير سرحان بأن الفهم الكامل لنظرية آرنولد فى الأدب لا يتأتى الا بفهم نظريته الاجتماعيــة

المتكاملة . ومع ذلك حاول فى هـذا الكتاب من حين لآخر أن يعرض جوانب هذه النظرات الاجتماعية أو السياسية اذا كان هذا لازما لالقاء الضـوء على نظريته الأدبية ، مثلما فعل فى الفصل الذى يتحدث عن مفهوم « العصر » ، والجزء الأول من الفصل الذى يتحدث عن مفهوم « الشعر » عند آرنولد .

ويرى سمير سرحان فى ت.س. اليوت رائدا لمدرسـة النقد الحديث منذ مطالع هذا القرن . فقد رسخ مهمة النقد على أساس منهجى متبلور يشرحه سمير سرحان بقوله :

« ان مهمـة النقد شرح الأعمـال الأدبيـة ، وتصحيح الذوق ، ووسيلة الناقد فى ذلك أداتان رئيسيتان هما : التحليل والمقارنة ، تحليل العمل الفنى ، والعمل على اكتشاف علاقاته الداخلية ، ونسيجه ، وتركيبه ، وما يحتوى عليه من حيل فنية يتوسل بها الفنان لتحويل عاطفته الى جسم موضـوعى له كيانه المستقل وحياته الخاصة به ، ثم مقارنته بالأعمال الفنية السابقة عليـه فى التراث الأدبى حتى يتحـدد مكانه منهـا وقيمتـه الموضوعية ، بوصفه فنا ، بالنسبة الى باقى الأعمال العظيمة . ولا يعنى هذا أن العمل الفنى الجديد لابد أن يطابق أعمـال التراث من حيث وسائله الفنية ومنهجه الفنى ، اذا جاز هـذا القول ، وانما العمل الفنى الجديد بحق ــ كما يقول اليوت ــ

هو ذلك الذى ينتمى الى تراث الأمــة الأدبى من ناحيــة ، ولا ينتمى اليه من حيث هو عمل « جديد » يضيف على هــذا التراث ويعدل فيه ويجدد نظرتنا اليه . أما الحكم الفصل فى نقد العمــل الأدبى الجديد فهو التراث الأدبى وليس القيــم الاجتماعية والأخلاقية التى ما تفتأ تتغير من عصر الى عصر ، ومن مجتمع لآخر ، أو أهواء الناقد وميوله . فالناقد الموضوعى ينظر الى العمل بوصفه جسما حيا مستقلا بذاته ، وهو يتناوله بالشرح والتحليل بهدف تبيان قيمته بوصفه كائنا مستقلا قادرا على أداء وظائف محددة للمجتمع والفرد ــ ليس هذا مجالها ــ ولكنه بالتأكيد لا يهدف مباشرة الى أداء هذه الوظائف » .

وفى هــذا يتفق اليوت مع آرنولد فى النهى عن تحميــل الشعر مهمة تعليمية مباشرة . فالشعر عند آرنولد لا يهدف الى النقد الاجتماعى أو السياسى ، كما لا يهدف الى الدعاية لمبادىء أخلاقية أو اجتماعية معينة ، وانما هو وسيلة « لتفسير » الحياة عن طريق العاطفة . وهذا « التفسير » هو كل مهمة الشعر فى المجتمع ، وعن طريقه يستطيع قارىء الشعر أن يكون ــ كما قال ريتشاردز فيما بعد ــ أفضــل من الشخص الذى لا يقرأ الشعر ، اذ يمكنه الشعر ــ عند آرنولد ــ من أن يفهم جوهر الحياة فهما أعمق ويتصل بهذا الجوهر عن طريق عاطفته فيضع

يده على مكنون سرها ويتوافق معها فتتم لديه عمليـــة شبيهة بعمليــة « التطهير » التى قال بها أرســطو منذ عهد اليونان القدماء • وفى هذا يستشهد سمير سرحان بما قاله الناقــدان بروكس ووارين فى مقدمة كتابهما « تفهم الشعر » •

« الشعر يعطينا معرفة • وهى معرفة بأنفســنا فى علاقتها بعالم التجربة اذا تحددت نظرتنا اليه بالأهداف والقيم الانسانية، وليس بالحســاب العقلى • والتجربة ، اذا نظرنا اليها من خلال الأهداف والقيم الانسانية ، تتضمن عملية متطورة ، وفى هذه العملية يتجسم الجهد الانسانى للوصول ــ من خلال الصراع ــ الى معنى ••• ولأن الشعر ــ مثله مثل جميع الفنون ــ يتضمن هذا النوع من المعرفة التجريبية ، فنحن نفقد قيمة الشعر اذا ظننا أن نوع المعرفة الخاص به يحتوى على « رسائل » وبيانات وشذرات العقيدة • فلا يمكن أن نحصــل على المعرفة التى يقدمها الشعر لنا ، الا اذا استسلمنا للأثر الكلى الدقيق للقصيدة بوصفها كلا متكاملا » •

ويقر سمير سرحان بأن الشعر لابد أن يوصــل معنى ما ، لكنه يحدد هــذا المعنى بأنه ليس « رســالة » أو « بيانا » أو « عقيدة » معينة على حد قول بروكس ووارين ، وانما هو جماع ما تحتوى عليه القصيدة بوصفها كلا متكاملا ، جســما

حيا مستقلا له مكوناته الخاصة به والتى تجعل له أثرا كليا .
ويرى سمير سرحان أن المشكلة الرئيسية التى يواجهها النقد الموضوعى هى مشكلة « المعنى » فى الشعر أو الفن عامة .
فالنقد الموضوعى :

« ينظر الى القيم والمعانى التى قد تحتوى عليها القصيدة من داخل القصيدة نفسها وليس من خارجها . فهذه المعانى تكشف عن نفسها للقارىء الذى يعرف كيف يستسلم للأثر الكلى للعمل الفنى . ولهذا السبب فان الفهم الواعى للعمل الفنى وتفاصيله وبنائه ومعناه لا يمكن أن يتم اذا أراد الناقد أن يحمل هذا العمل معانى وقيم لا يكشف عنها « الشكل » القائم على صراع أساسى يوصل « معنى » معينا فالمعانى والقيم هى جزء من « دراما » القصيدة لا ينفصل عنها ، وهى لا تكتسب أهميتها فى القصيدة بوصفها « قيما » معينة أو أفكارا مجردة وانما بوصفها « وسائل » فنية تساعد فى اكمال البناء العام للعمل الفنى الى جانب الوسائل الفنية الأخرى كالمفارقة الأساسية والمفارقات الفرعية والموقف الشعورى والصور الفنية والكلمات الى آخر الوسائل التى يتوسل بها الشاعر لاتمام بنائه الفنى » .

ولذلك يركز سمير سرحان على اصرار النقد الموضوعى

على أن يحد نفسه بحدود القصيدة ليراها من داخلها ، أو « كما هى على حقيقتها » ، كما قال آرنولد ، ولا يبحث فى العمل عن معان وقيم خارجية • فالناقد الموضوعى يرفض تركيز اهتمامه على علاقة العمل الفنى الذى يحلله بالاهتمامات الأخرى الموجودة فى الحياة ، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أخلاقية أم دينية ••• الخ ، لأن اهتمامه الأساسى ينصب على قيمة العمل الفنية بوصفه فنا يحدث تأثيرا جماليا قبل أى شىء آخر • فاذا حاول الناقد أن يفصل قيمة العمل الأخلاقية أو السياسية مثلا ، عن قيمته الجمالية ، فانه بهذه المحاولة الفاشلة لا يستطيع أن يصل الى تحديد متكامل لأى من القيمتين • وفى هذا يستشهد سمير سرحان برأى الناقد اليزيو فيفاس عندما يقول :

« اذا كان العمل الفنى يؤثر فى نفوسنا أخلاقيا ، عندما نفصله عن قيمته الجمالية ، فهو لا يؤثر فينا بوصفه فنا ، وانما بوصفه عملا أخلاقيا ، وهنا تكون أحكام الناقد الجمالية المتخصصة لا جدوى لها كلية •• ولكن اذا كان يؤثر فينا أخلاقيا بواسطة قيمته الجمالية فان الفحص السليم لهذه القيمة الأخيرة قد يبدو ضرورة تسبق الفحص الكافى لقيمته الأخلاقية » •

ويؤكد سمير سرحان أن النقد الموضوعى لا يتأتى الا من خلال تحليل « البناء » أو « الشكل » • وهذا « الشـكل » ليس اناء يصب فيه « المعنى » أو كما يقول الناقد بروكس : السكر الذى يغلف حبة الدواء لكى يستطيع الانسان ابتلاعها، وانما هو المعنى نفسه الذى يوصله العمل الفنى • والعمـل يحتوى على « مادة » ينظمها ويرتبها الفنان حتى يستطيع أن يبنى منها جسما معينا • فاذا كان وجود « القيم » منفصـلا عن بناء العمـل الفنى أو « الشـكل » فلا يصبح عملا فنيـا ولا يمكن للنقد الموضوعى أن يتناوله بوصفه فنا ، ولا يمكن للناقد الموضوعى أن يشير الى هذه القيم بوصفها أشياء خارجة عن « درامـا » العمـل الفنى وحركتـه المتطورة • ويضيف سمير سرحان قائلا :

« فالحكم الموضوعى على « قيمة » العمل اذن ، لايمكن أن يتم الا اذا استطاع الناقد تحديد قيمة العمل الفنية ، دون النظر الى خلاف أو اتفاق هذا العمل مع أفكاره وأحاسيسه ، ودون النظر الى ما يطلب هو من العمل أن يؤديه • فالخلط بين قيمة التجربة الفنية ككل ، وبين قيمة معينة تحتوى عليها هذه التجربة ، يسلم الناقد الى الحكم الذاتى الخاطىء • ذلك أن « القيمة » أو « القيم » الخارجية عن العمل ، قد تكون ــ كما

يقول الناقد تيت ــ مثارا للخلاف بين قارىء وآخر ، فما قد يجده قارىء ما ، قيمة خيرة ، قد يجده آخر قيمة شريرة • وهذا الخلاف نفسه يعنى أن كلا من القارئين قد فشل فى رؤية العمل الفنى موضوعيا » •

ولذلك يعتبر سمير سرحان ماثيو آرنولد الأب الشرعى لمدرسة النقد الحديث لأنه كان أول من اعتبر المقياس الصحيح والحقيقى للحكم على الأعمال الأدبية هو المقياس الموضوعى الذى لا يأبه بالتاريخ ولا بالأهواء الشخصية وانما ينظر الى العمل الأدبى فى ذاته بدون أية اعتبارات خارجيــة • ودعوة آرنولد الى ضرورة أن نقيس ما يصادفنا من شــعر بأبيــات تعبيرات صاغها الخالدون من الشعراء تشبه الى حد كبير أداة « المقارنة » التى نص عليها اليوت ، لكن سمير سرحان يستدرك فيضيف أن آرنولد لم يحدد وسيلة استخدام هذه الأداة بدقة ولا ينص على ما اذا كانت المقارنة تتم بين عمل فنى كامل وعمل آخر ، أو بين العمل الفنى الواحد وبين تراث الأعمــال الفنية التى سبقته من نفس النوع • ومع ذلك فقد منح سمير سرحان حق الريادة لآرنولد لاصراره على تتبع جذور مدرســة النقد الحديث ايمانا بأنه لا توجد ظاهرة أو حركة من فراغ •

وهذه النظرة التأصيلية الشاملة العميقة تميز المنهج النقدى

عند سمير سرحان . وهى نظرة تتجلى فى حديثه عن أفلاطون فى مجلة « الجديد » عدد أول سبتمبر ١٩٧٣ تحت عنوان « أخطر هجوم على الفن » فى هــذه المقالة أوضح سمير سرحان أن ملاحظات أفلاطون حول طبيعة الشعر ووظيفته تعتبر أول نظرية متكاملة ومترابطة فى تاريخ النقد . وتنبع هذه النظرية من فلسفة أفلاطون العامة بصفتها جزءا أساسيا من نظريته فى المعرفة وفى تكوين الدولة المثالية التى أطلق عليها « الجمهورية » وهى ترتبط بنظرته الى طبيعة المحاكاة ورفضــه فى النهاية للشــعر على أساس أنه وسيلة قاصرة للمعرفة والتعليم معا .

ويتخذ سمير سرحان من منهج النقد الحديث سلاحا يهاجم به أفلاطون دون تردد أو وجل . فالعقلية النقدية التى تربت على يدى رشاد رشــدى لا تتوقف عن التحليــل ومواجهــة أكبر الشخصيات التى اكتسبت مهابة واجلالا كبيرين عبر القرون . فكل الأفكار والتوجيهات والآراء قابلة للتحليل والتفنيد طالمـا أنها من صنع البشر . والعقل النقدى يرفض التلقين والأفكار المسبقة التى أصبحت فى حكم المسلمات . يقول سمير سرحان :

« والركيزة الأساسية لنظرية أفلاطون فى الشــعر هو أنه محاكاة للطبيعة ، ولفظ « محاكاة » يعنى ضمنا وجود « طبيعة » أو « حقيقة » أو « واقع » خارج عقل الفنان هو الذى يحاكيه

هذا الفنان أو يجتهد أن يعطينا فى عمله الفنى صورة منه . وتتمثل درجة مهارة الفنان فى مدى قدرته على اعطائنا « نسخة » من هذه الطبيعة أو الواقع الموجود خارج ذاته .. وهذا فى حقيقة الأمر هو جوهر النظرية الكلاسيكية فى النقد التى بدأت بنظرية أفلاطون واكتسبت العديد من التفسيرات بعد ذلك فى أعمال جميع الكلاسيكيين من أرسطو حتى جون درايدن . ولا يجب أن يتبادر الى أذهاننا أن نظرية المحاكاة بهذا المعنى هى ككل أشكال الواقعية التى تهدف أساسا الى اعطاء نسخة من الطبيعة أو الواقع أو تعطينا صورة فوتوغرافية له أو ايهاما به . ولكن المفهوم الكلاسيكى للمحاكاة كما بدأه أفلاطون فى نظريتــه للمعرفة أعمق من ذلك بكثير . وهو ينبع من مفهوم الناقد لهذه الطبيعة التى يحاكيها الفنان فى عمله . فاذا كان الفن فى المفهوم الكلاسيكى يحــاكى الطبيعة فان السؤال الذى يجب أن يتبادر الى الأذهان على الفور هو : ماذا نقصــد بكلمــة الطبيعة أو بالأحرى ما هو مفهوم الطبيعة ؟ هل الطبيعة هى « المناظر الطبيعة الخلابة » ، أم هى « الحياة الطبيعية » التى تفترض درجة من البداءة حيث تكون الحياة أقرب الى الفطرة وأكثر بعدا عن تعقيدات الحضـــارة ، أم هى « طبيعــة النفس البشرية » بمعنى طبائع البشر وأنمــاط ســلوكهم العــادى ؟ والحقيقة أن « الطبيعة » كما أرسى أفلاطون مفهومها فى نظريته

للمعرفة ليست هـذا ولا ذاك وانما هى تلك الأشكال والأفكار والمثل الدائمـة والشاملة والخـالدة التى قـال أفلاطون انها موجودة فقط فى عالم المثل . وبهذا المعنى فان « الطبيعة » ليست هى الظاهرة أو الظواهر المتكررة والزائلة فى عالم الواقع وانما هى « جوهر الطبيعة » أو « الجوهر » الذى يمكن اعتبار الواقع أو الظواهر ظلا له أو تقليدا له » .

ويعلق سمير سرحان على هذا المفهوم بأنه اذا كان أفلاطون يعتقد بأن « جوهر الطبيعة » هو عالم المثل ، وأن عالم الظواهر ليس الا محاكاة لعالم المثل ، فهو يبنى نظرته للفن على أساس أنه محاكاة للمحاكاة.وبطبيعة الحال فان هذا المفهوم الذىيورده أفلاطون لطبيعة المحاكاة فى الفن هو مفهوم حرفى الى حد كبير. يفترض أن المحاكاة هى عمليـة نقل صورة فوتوغرافية ، وأقرب الى الأصل بقدر الامكان ، من الشىء الذى يحاكيه الفنان . وبالتالى فان مهارة الفنان تكمن فقط فى أن ينقل الينا نسخة طبق الأصل مما يحاكيه . وهى بهذا الشكل نظرية ساذجة فى الواقعية الفوتوغرافية ، ولكن أفلاطون يستخدم هذا الديالكتيك كوسيلة لرفض الفن على أساس نظريته فى المعرفة على اعتبار أنه يبعدنا عن معرفة الحقيقة وبالتـالى فهو لا يصلح وسيلة للمعرفة . وهـذا الرفض للفن ينبع أساسـا من نظرة نفعيـة

لوظيفة الفن تتطلب منه أن يؤدى نفعا معينا ، ولا تفرق بين دور الفنون الجميلة ودور الفنون النافعة أو التطبيقية التى تصلح لاستخدامات الانسان العملية فى حياته اليومية مثل صنع الأثاث أو خلافه . فأفلاطون يطلب من الفنون الجميلة آن تؤدى عملا أو أن تكون نافعة ، ويساوى بينها وبين الفنون التطبيقية التى تهدف أصلا الى خدمة الانسان فى حياته العملية .

ومن محاورة « أيون » لأفلاطون يخرج سمير سرحان بالنتيجة التالية :

« ان أفلاطون يرفض الفنان فى اطار نظريته فى المعرفة على أساس أنه بعيد عن الحقيقة بدرجتين ، أى أنه بدلا من أن يقربنا من معرفة الحقيقة فهو يبعدنا عن هذه المعرفة . وأفضل منه النجار أو الصانع أو أى حرفى لا يبعد عن الحقيقة فى عالم المثل الا بدرجة واحدة » .

فالسرير الذى يصنعه النجار هو محاكاة لفكرة السرير أو السرير المثالى الموجود فى عالم المثل . وعندما يأتى الشاعر ليصف السرير فى صورة فنية فانه يحاكى سرير النجار الذى هو محاكاة للسرير المثالى وبالتالى فان السرير الموصوف فى القصيدة هو محاكاة للمحاكاة . واذا كانت الحقيقة الوحيدة هى

السرير المثالى ، فان السرير فى قصيدة الشاعر بعيد عن الحقيقة بدرجتين لانه يصف سرير النجار الذى هو بدوره بعيد عن الحقيقة بدرجة واحدة • ولذلك يدين أفلاطون الفنان على أساس أنه فى محاكاته للظواهر ، التى هى بدورها محاكاة للأفكار أو المثل ، لا يعطينا صورة حقيقية للواقع ، وليكن السرير الذى صنعه النجار مثلا ، لأن ذلك مرتبط بوجهة النظر التى ينظر بها الفنان الى الحقيقة • ولذلك يؤمن أفلاطون بعدم امكان الاعتماد على الفن كوسيلة لمعرفة الحقيقة لأن الفنان عنده ، لا يستطيع أن يعطينا صورة حقيقية للواقع لأنه ينظر اليه من خلال وجهة نظر معينة ، وغاية ما نستطيع الوقوف عليه هو وجهة نظر الفنان فى الواقع •

ويطبق سمير سرحان منهج مدرسة النقد الحديث على نظرية أفلاطون فى النقد فيقول :

« الواضح من هذا المنطق أن أفلاطون يريد من الفن أن يوصل الينا « معلومات » بدلا من « رؤيا » • وهى نقطة عويصة تتعلق بالفرق الأساسى بين العلم والفن •• فاذا كانت وظيفة العلم هى اعطاء المعلومات أو ايضاح ودراسة القوانين العلمية التى تحكم الظواهر فان وظيفة الفن تختلف عن ذلك كل الاختلاف • وأفلاطون يريد منا أن نعامل الفن بنفس القوانين

والمنطق الذى نعامل به العلم • ولا يمكن القول بأنه من السذاجة بحيث يخلط بين نشاطى انسانين مختلفين كل الاختلاف ولا وجه للمقارنة بينهما كالعلم والفن ، ولكن ما نستطيع أن نستخلصه من مناقشته الجدلية هو أنه يطلب من الفن أن يؤدى دور العلم ثم بعد ذلك يستخدم قصور الفن عن أداء هذا الدور ذريعة لادانته على أساس أنه وسيلة قاصرة للمعرفة الموضوعية » •

ويواصل سمير سرحان تفنيد آراء أفلاطون فى الشعر اذ أنه لا يقتصر على اتهام الشعر بأنه وسيلة قاصرة لمعرفة الحقيقة التى تكمن فى عالم المثل ، وانما يتهم الشاعر فى محاورة « أيون » بعدم القدرة على معرفة الواقع نفسه الذى يعتبر ظلا أو محاكاة للحقيقة • ويرى سمير سرحان أن أفلاطون يثبت ذلك بشىء من خفة المناقشة ــ على وزن خفة اليد ــ التى يمارسها سقراط مع المنشد المسكين أيون عندما يضيق عليه الخناق بأسئلته حتى ينتزع منه اجابات لم تكن لتخطر له على بال • ومن خلال هذه الأسئلة نجد أن سقراط ، الذى يضع أفلاطون أفكاره على لسانه ، يتطلب من الشاعر أن يعرف الشىء الذى يصفه فى شعره معرفة علمية دقيقة أو معرفة المتخصص • فاذا كان يصف قيادة المركبات مثلا ، وهو المثال الذى يسوقه سقراط ، فلابد له أن يكون على معرفة دقيقة بحرفة قيادة

المركبات ، والا لما أمكن الاعتماد على الوصف الذى يورده الشاعر « كمعلومات » واذا كان من المستحيل على الشاعر أن يعرف جميع الحرف أو « الفنون » التى يصفها فى شعره ، فمن المستحيل بالتالى أن يعطينا معلومات حقيقية عن هذه الفنون أو الحرف .

ويستخدم سمير سرحان منهج النقد الحديث عندما يقول ان أفلاطون يتهم الشاعر فى هذه المحاورة بعدم القدرة على معرفة الواقع . وبالتالى فما لا يستطيع الشاعر أن يعرفه لا يستطيع أن يصوره أو يصفه فى عمله الفنى . وما دامت معرفته بهذا الواقع غير دقيقة أو غير تخصصية ، أو هى بالمعنى الذى يقصده أفلاطون غير موجودة أصلا . فهو لا يمكن أن يدعى لنفسه القدرة على توصيل المعرفة ولا يمكن لنا أن نعتبر شعره وسيلة نعرف من خلالها الواقع . ويهاجم سمير سرحان أفلاطون لهذه المناقشة الظالمة لطبيعة الشعر ، كما يرفض مساواته بين الشعر وسائر ما يسميه « بالفنون الأخرى » التى تنتمى أصلا الى مجال الحرف أو التجارب العملية فى الحياة بهدف صناعة أو انتاج شىء يصلح للاستعمال اليومى . كذلك يكشف عن أن الحوار الذى يديره سقراط فى محاورة « أيون » لا يتطرق أبدا الى ما يمكن اعتباره — بمنطق أفلاطون — المعرفة

الخاصة بالشعر دون غيره من الفنون ، وهو الكشف عن التجربة الانسانية المتمثلة فى صـــورة مشاعر وعلاقات ومواقف شعورية ونفسية وفكرية واستجابات الانسان للعالم الذى يعيش فيه وردود فعله تجاه هذا العالم • كما أن أفلاطون لا يتطرق أبدا الى فن الشاعر الذى يخلق بناء رمزيا فى عمله الفنى لا يحاكى حرفية الواقع ، وانما يتعدى ذلك الى تنظيم أجزائه فى شكل فنى بهدف الكشف عن النمط الذى يحكم الواقع وعلاقـات أجزائه بعضها بالبعض • وهو الاتجـاه النقدى الموضـــوعى والتحليلى الذى أكدته مدرسة النقد الحديث •

ويتعمد أفلاطون افتراض المساواة بين ما هو فن وما هو حرفة أو صنعة كى يساوى بالتالى بين الشـــعر وسائر الحرف الأخرى فى « الوظيفة » التى يؤديها ، وبهذا القياس الجـائر يثبت أن الشعر عاجز عن آداء وظيفة نافعة من نوع ما مثل النفع الذى يعود على الانسان من قيادة العربات أو صنع الأدويـة مثلا ، وبالتالى فالشعر أقل مرتبة عن سائر الفنون أو الحرف الأخرى بل يمكن اعتباره بلا جدوى على الاطلاق ، مما جعل أفلاطون يقوم بنفى الشعراء من جمهوريته •

ثم يتطرق ســمير سرحان فى هــذا الجزء من المناقشــة الأفلاطونية الى محاولة للاجابة على سؤال من أخطر الأسئلة

النقدية وهو : ما جدوى الشعر أو الأدب والفن عموما ؟ وهو السؤال الذى ظل التنظير النقدى يحاول الاجابة عليه منذ أفلاطون حتى مدرسة النقد الحديث ، واحتدمت حوله الكثير من المعارك الأدبية ، لدرجة أن سمير سرحان يعتبر تاريخ النقد بمثابة تاريخ الدفاع عن الشعر واثبات جدواه • ففى البداية طالب أفلاطون الشاعر أن تكون له معرفة تخصصية بما يصفه فى شعره على أن « النفع » هو النتيجة التى سيخرج بها القارىء من التعرف على الواقع أو ممارسته أو الاستفادة منه من خلال وصف الشاعر • واذا عجز الشاعر عن ذلك فان شعره لا فائدة منه • والنفع أو الفائدة التى يتطلبها أفلاطون من الشعر ليست فائدة فكرية أو نفسية أو اجتماعية وانما هى فائدة عملية فى الحياة اليومية وتختلف عن مفهوم الفائدة الذى يضعه بعض النقاد الكلاسيكيين ممن أتوا بعد أفلاطون مثل هوراس وفيليب سيدنى وتوماس رايمر وغيرهم ممن كانوا يقصرون معنى النفع أو الفائدة على التعليم والتهذيب الأخلاقى •

بهذه السلاسة والعمق يتناول سمير سرحان مفهوم النقد والأدب عند أفلاطون من وجهة نظر مدرسة النقد الحديث مع تحليل المراحل التى مرت بها الكلاسيكية عبر حوالى ثلاثة وعشرين قرنا من الزمان • وبرغم استفادة سمير سرحان من الانجازات النقدية لأستاذه رشاد رشدى ، الا أنه استطاع

أن يتناول بالتحليل والدراســة زوايا جديدة لم يتطرق اليها أســتاذه مما يدل على عمق بصــيرته . وعلى الرغم من انشغال ســمير سرحان بالتدريس فى الجامعــة وبالمناصب التى حمــل مسئولياتها مثل الثقافة الجمــاهيرية ثم هيئة الكتــاب ، وعلى الرغم من عشقه للابداع المسرحى الذى شــغله عن الكتابــة النقدية ، فان ما أنجزه فى مجال النقد ــ برغم قلته ــ يعد مدخلا أصيلا للنقد الموضوعى الذى نحن فى أشد الحاجة اليه فى حياتنا الأدبيــة والفنيــة بصفة خاصــة وحياتنا الفكرية والثقافيــة بصفة عامة .

(٢)

محمد عنانى والنقد التحليلى

اذا كان سـمير سرحان فى كتابـه ((النقـد الموضوعى)) قد ركز على ماثيو آرنولد بصفته الأب الروحى لمدرسـة النقد الحديث ، فان محمد عنانى فى كتابه ((النقد التحليلى)) يركز على كلينث بروكس بصفته أحد أعمدة هـذه المدرسة . وبالتالى فهو يضيف تنويعة جديدة الى تنويعة سمير سرحان فى سيمفونية الحركة النقدية الجديدة .

يرى محمد عنانى أن النقد الحديث كله قائم على العلم الذى لا ينحى الاحساس جانبا لانه علم الاحساس وادراك طبيعة الشعور البشرى فى جميع صوره وحالاته . ولذلك فقد غمر تيار علم النفس ميدان الفن من ألفه الى يائه حتى صرنـا نرى كل

شيء على أساسه . ولا ينطبق هـذا على مفهوم الفن والنقد فقط بل على الهدف منهما ونفعهما المباشر وغير المباشر ، مقصودا وغير مقصود ، وصلة العمل سواء بالفنان او بالمتلقى . وقد اتخذ محمد عنانى من أحدى مقولات بروكس النقدية نقطـة انطـلاق لدراسته ، منحتها الكثير من التبلور والشمول وعمق البصـيرة برغم عـدم ضخامـة الدراسـة . يقول بروكس فى تصويره لكتابه ((تفهم الشعر)) :

((ان الشـعر يهبنـا معرفة بنفوسنا فى علاقتها بعـالم التجربة .. فى ضوء الدوافع والقيم البشرية . وهذه التجربة اذن درامية بمعنى أنها ملموسة ، وأنها تستغرق عملية حدث ، وأنها تجسم المجهود الانسانى كى تصـل عن طريق الصراع الى معنى .. ولكن هذا المعنى ليس رسالة أو مذهبا أو فكرة ... الخ . وانما هو انطباق القصيدة ككل على نفوسنا بما بها من عوامل فنية دقيقة متشابكة . واذن فنحن لا نصل الى هـذا اللون الخـاص من المعرفة الا عن طريق المشـاركة فى درامة القصيدة واستيعاب شكلها الفنى . ولكن ماذا نعنى فى هـذا السياق بالشـكل ؟ ان خلق الشـكل هو العثور على طريق لنتأمل ــ وربما لنفهم ــ دوافعنا البشرية .. لأن اللون الخاص من المعرفـة التى يهبنا الشـعر اياها لا تصـلنا الا عن طريق الشكل .. ولابد أن نبذل قصارى جهدنا لادراك عناصر الشعر

من حوادث بشرية ، وصور فنية وأنماط الموسيقى اللفظية ، وألوان صياغة العبارات » .

من هذا المنطلق يؤكد محمد عنانى أن الوظيفة التى ينسبها بروكس الى الشعر وظيفة نفسية . فاذا كانت المعرفة الشعرية تهبنا وعيا ، فهو وعى بالنفوس والعواطف والأحاسيس والدوافع البشرية . وهى معرفة تختلف أساسا عن المعرفة الذهنية القائمة على التجربة والاستنباط والتقنين . فنحن حين نقرأ القصيدة لا نقرؤها لمجرد الخروج بفكرة أو حقيقة موضوعية ... الخ . وانما « نستسلم » للقصيدة ونعيشها . وهذا التعبير الجميل « الاستسلام » الذى تتبعه « المعايشة » يوضح لنا مدى قدرة عنانى على تقنين مفهوم المعنى أو الوظيفة الشعرية عند مدرسة النقد الحديث . فلاشك أن الشعر خاصة ، والفن عامة ، يحمل فى طياته من المتعة والمعنى والهدف ما يختلف عن المتع والمعانى والأهداف التى قد تقدمها لنا أنشطة أخرى فى الحياة . انها متعة نفسية ، تنويرية ، تغوص بنا فى أعماق النفس البشرية ، ولذلك فان الاستسلام لها متعة من نوع متفرد . فكل قصيدة ناضجة لها نسط شعورى خاص بها وقادر على أن ينتظمنا وأن يبعث فينا الأحاسيس التى تعمق وعينا بأحاسيس البشر وانفعالاتنا ذاتها .

ويحرص محمد عنانى على تبين أوجه التشابه بين بروكس وريتشاردز حول وظيفة الشعر حتى يبلور لنا مدرسة النقد الحديث كسيمفونية واحدة وان كانت بتنويعات متعددة . فكل من بروكس وريتشاردز يؤمن بالفائدة النفسية للشعر ، وأهمية الوعى الحسى بدوافع البشر . فالشعر لا يعلم الانسان أو يلقنه معلومات جديدة بل يؤثر فيه ليعيد صياغة كيانه النفسى والانفعالى والشعورى فيجعل منه انسانا أفضل . وربما كان العرب القدامى قد أدركوا هذه الحقيقة الانسانية فى الزمن الغابر ، فأسموا هذا النشاط الأدبى « شعرا » نسبة الى الشعور أو المشاعر ، وهى تسمية ندر أن نجد لها نظيرا فى مختلف اللغات الأخرى ، مما قد يدل على وعى العرب المبكر بوظيفة هذا الفن.

ونحن نورد هذه اللمحة التأصيلية لأن التأصيل الأدبى والنقدى كان دائما الشغل الشاغل لمحمد عنانى . صحيح أن دراسته غربية بصفة عامة وانجليزية بصفة خاصة ، الا أن ثقافته كانت أشمل من ذلك بكثير . فقد كانت عينه مركزة دائما على الأدب والنقد العربى سواء على مستواه التراثى القديم أو مستواه المعاصر الحديث . وبرغم أن هذا الكتاب « النقد التحليلى » ينهض أساسا على دراسة المنهج النقدى عند بروكس ، الا أنه يحرص على تطبيقه سواء على نماذج من الأدب العربى أو على نظرات أو نظريات فى النقد العربى مثلما

فعل فى المقدمة التى كتبها ميخائيل نعيمة لديوان « الجداول » لايليا أبو ماضى ، والدراسة النقدية التى كتبها يحيى حقى عن مسرحية « شرف المهنة » لمحمد جلال كشك ، وكتاب « شعر اليوم » لمصطفى عبد اللطيف السحرتى ، وكتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبه ، و « البديع » لابن المعتز ، و « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ، و « الموازنة بين الطائيين » للآمدى ، و « البيان والتبيين » للجاحظ ، و « العمدة » لابن رشيق ، و « النقد المنهجى عند العرب » لمحمد مندور ، و « المختار من سر الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، و « أسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجانى ، و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد ، « شوقى شاعر العصر الحديث » لشوقى ضيف .

وهكذا لم يكتف محمد عنانى بمهمة التنظير لمنهج النقد التحليلى بصفة عامة ومنهج بروكس بصفة خاصة ، بل حرص على الجانب التطبيقى أيضا ، سواء على نماذج أجنبية أو نماذج عربية . فمثلا يختم كتابه بفصل بعنوان « نموذج من النقد التحليلى » يطبق فيه المنهج التحليلى على ديوان « مدينة بلا قلب » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . وبهذا ينحى منحى جديدا تماما فى نقد الشعر العربى المعاصر الذى اقتصر

طوال أجيال عديدة سابقة على مجرد التفسير الأسلوبي وملامح البيان والبديع والبلاغة مع التركيز على بيئة الشاعر وعصره وأخلاقياته ومواقفه الشخصية البحتة . يتضح منهج النقد الحدث فى تناول محمد عنانى لقصيدة « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطى حجازى عندما يقول :

« تواجهنا عند البداية مشكلة أساسية فى تناولنا لهذه القصيدة : وهى هل نعتبر « بطل القصيدة أو ضمير المتكلم فيها الشاعر نفسه أم نعتبره « شخصية » خلقها الشاعر وصور موقفها الشعورى ؟ واذا كنا بصدد الحديث عن الشاعر نفسه حديثا غير فنى مثل الذى يهتم به كتاب السير ، كان لنا أن ندرس صلة الشاعر الشخصية بقصيدته وهل تمثل تجربة واقعية له حدثت بالفعل أو لم تحدث وهكذا .. ولكنا ما دمنا بصدد النقد الفنى لها فليس لنا الحق فى مناقشة بنوتها للشاعر أو تمثيلها لتجارب حياته .. وانما لنا فحسب أن نتناولها بصفتها كائنا مستقلا ــ كل ما فيها خاضع لها ــ اذ أن امتياز الشاعر فنيا أى اكتمال بنائه الفنى لقصيدته أثر من آثار سيطرته على الخلق الشعرى السليم وهو اختفاء الشاعر وراء قصيدته بما بها من عوامل فنية هى التى تثيرنا وتبعث فينا الأحاسيس التى ينشدها . فالشاعر حين ينتهى من خلق قصيدته يكون قد أتم أداء دوره ولم يعد لنا ما يربطنا به سوى القصيدة . واذن فان

القصيدة التى تلجئنا — لعدم سيطرة الشاعر على فنه — الى الرجوع الى حياته حتى نفهم ما يعنى بتلك الاشارة الى حادثة فى حياته خاصــة أو ما يعنى بذكره لأسماء أشخاص عاش معهم وذكرهم دون أن يصورهم — أقول ان القصيدة التى تضطرنا — حتى نفهمها — أن نرجع الى حياة الشاعر قصيدة ناقصة » .

وعلى هذا الأساس لا يعتبر عنانى الشاعر ضمير المتكلم مهما كان هذا صحيحا ، بل شخصية خلقها لدور درامى معين فى القصيدة . وفى ضــوء هذا الاعتبار يتناول عنانى القصــيدة تناولا موضــوعيا كمثــال على النقد التحليلى الذى ينظر الى القصيدة كجسم عضوى كامل ومستقل عن أى اعتبــار آخر خارجــه .

واذا كان بروكس فى مقدمة كتــابه « الآنية المحكمــة الصنع » يشــير الى المنهج الذى يتبعه وهو تناول قصــائد منوعة من عصــور مختلفة ومن ثمــار قرائح متباينــة المزاج والحساسية ثم يتجاهل تقريبا الدراسة التاريخية والاجتماعيــة لهذه القصائد فلا يحاول اعتبارها تعبيرا عن العصر أو تصويرا لأوضاع اجتماعية أو أن يلتمس فيها تفسيرا لظاهرة تاريخيــة أو فلسفية أو فكرية ، فان محمد عنانى يتبع المنهج نفسه فى اختيار قصائد منوعة من عصور وبيئات مختلفة ولكن من الأدب

العربى لايمانه أن ترجمة الشعر الأجنبى الى العربية هو فى أحسن حالاته ابداع جديد ، ولذلك فان المعايير النقدية التحليلية يمكن أن تهتز كثيرا اذا ما تم تطبيقها على شعر مترجم • وهذه فى حد ذاتها اضافة تنظيرية وتطبيقية للنقد المعاصر فى مصر والعالم العربى ، وذلك لحاجته الشديدة الى هذا المنهج التحليلى الموضوعى الذى جعل من النقد الأدبى علما له معاييره ومقاييسه المتبلورة التى تصب تناولها للأعمال الأدبية على النواحى الفنية فحسب محاولة ابراز الجمال الفنى فى كل عمل من وجهة الشكل الفنى ومكوناته وخصائصه وتفاعل هذه جميعا وهكذا •

وفى مقدمة كتابه « الآنية المحكمة الصنع » توقع بروكس معارضة كبيرة مثل تلك التى قوبلت بها كتبه السابقة على هذا الكتاب ، فيبسط وجهة نظره قائلا :

« ربما اعترض بعض الناس على المنهج الذى اتبعته فى هذا الكتاب لأنى لم أعط المهاد التاريخى للقصائد التى ناقشتها اهتماما كبيرا •• ولا يعود عدم اهتمامى بالتاريخ الأدبى الى أننى أنكر أهميته أو لأننى فشلت فى الاستفادة منه ، ولكن لأننى كنت أطمح فى أن أرى ما يمكن أن تبقى عليه القصيدة بعد أن نردها الى أصولها الثقافية » •

وهـذا هو ما فعله محمد عنانى عندما تناول مختـاراته الشعرية العربية بحيث أعاد تقييمها بمعايير جديدة من المنهجية التحليلية الموضوعية التى لم يمارسها النقاد العرب من قبل . وهو يؤمن مع بروكس بأن :

« عصرنا يتسم بنزعة قوية الى الأخذ بالنسبة فى كل شىء ، فلقد انطبقت فى نفوسنا ضرورة تناول الشعر فى ضـوء سياقه التاريخى ، فتناوله على هذه الصورة كثيرون ، وأحرزوا نجاحا أغرى بعضنا على الايمان بأنه لا سبيل الى تناول الشعر بغير هذه الطريقة . ولقد درجنـا على اعتبار القصـيدة تعبيرا عن عصرها ، فلا نتطلب منها الا ما تطلبـه عصرها ، ولا نحكم عليها الا بقوانين ذلك العصر ، بل أننا لنجد أن أية محـاولة للنظر فيها بصفتها عضوا من جنس خالد (هو الشعر) سوف تبوء حتما بالفشل . قد يكون هـذا صحيحا . ومع ذلك فاذا كان للشعر أى وجود حقيقى بصفته شعرا فيجب أن نحـاول هـذه المحاولة ، والا اقتصرت أهمية شعر المـاضى على قيمته بالنسبة للجانب الثقافى من علم الانسان ، وأصبح الشعر المعاصر مجرد أداة سياسية أو دينية أو أخلاقية . ويستطيع من يفحص الطريقة التقليدية لتدريس الأدب واتجاهات أشهر النقاد (وبخاصـة ابان سنوات الحرب) أن يجد أدلة كثيرة على صدق ما أقول ..

وخـير ما نبدأ به هو أن تقوم بأدق فحص ممـكن لمـا تقوله القصيدة بصفتها قصيدة فحسب » .

وهو نفس المعيـار الذى اتبعـه عنـانى . فهو ـ مثل بروكس ـ لم يأبه كثيرا لاعتبـارات التـاريخ الأدبى . فمن الضرورى أن يميز الانسـان بين لون التفهم الذى يزودنا به التاريخ الأدبى فى معظم الأحيان واللون الخاص من تفهم البنيان الشعرى الذى لم يأبه له تاريخ الأدب الا فى القـلة النادرة والذى يعد حيويا ولازما أشد اللزوم للتذوق الفنى الحقيقى . ويحدد عنانى المشكلة النقدية كما يعرضها بروكس بقوله انها :

« ذات شقين : يتصل الأول بقيمة الدراسة التاريخيـة أى الالمـام بالعصر الذى كتبت فيه القصيدة من جميع النواحى وبخاصـة النواحى اللغوية والفكرية والاجتماعية ، وقيمة هذا الالمـام فى تذوق القصيدة : أى اعدادنا اعدادا نفسيا خاصـا لتفهم القوانين الفنية الخاصـة بتلك الفترة الأدبيـة ، وتفهم القوانين النقدية التى يمكننا أن نطبقها فى اطمئنان على الانتاج الفنى لهذه الفترة .

ويتصل الشق الثانى بامكان الاعتمـاد على قوانين مطلقة أساسـية نستطيع أن نطبقها على أى انتـاج فنى فى أى زمان ومكان دون التقيد بفترة معينة . وبكلمة التطبيق هنا لا نعنى

دراسة الوسائل الفنية الصغيرة التى تختلف من فترة الى فترة ومن بلد الى آخر ومن شاعر الى شاعر بل ومن قصيدة الى سواها — وانما نعنى بها تلك الأسس الفنية العامة التى ما تكاد تختلف فى حقيقتها منذ بدء الخليقة ولاتزال تعيش بيننا ويمكن أن يكتب لها البقاء طالما وجد الجنس البشرى بأحاسيسه وعقله — والتى تمكننا من تذوق هوميروس الآن كما تذوق أيا من الشعراء المعاصرين ، أى تلك الأسس الفنية التى يشترك فيها أقدم الفنانين وأحدثهم على حد سواء » .

وقد حسم بروكس الشق الأول من المشكلة برفضه تركيز الاهتمام على التاريخ الأدبى للقصائد المطروحة للنقد والتحليل. فهو فى نظره مجرد وسيلة قد نلجأ اليها اذا تعسر علينا فهم أمر يتصل بتذوق النص مما يضطرنا الى التحقق منه . أما فيما عدا هذا فان اهتمام الناقد يجب أن يوجه أساسا لدراسة الأبنية الفنية والأسس الأدبية التى تتطور أو تتغير على مر العصور دون أن يتغير جوهرها الفنى الذى كان ولايزال العامل الأساسى الذى يمكننا من تذوق الفن فى ماضيه وحاضره .

وأما الشق الثانى وهو الحكم على كل انتاج فنى حسب قوانين عصره فيرجع الى النظرية النسبية فى النقد والتى تقوم على أسس الأحكام الذاتية فى الفن . وبروكس لا يعترف

بالأحكام الذاتيـة التى تجعل النقد مجرد خواطر شخصيـة وتهويمات ذاتية من شأنهـا أن تبعد عن تحليل النص الأدبى وتناوله بمنهج موضـوعى • والنتيجة الحتمية للأخذ بنظريـة النسبية النقدية هى أن تجد لكل قارىء ذوقا خاصا بقصيدة معينة فى وقت معين ومكان معين وحالة نفسية وطبيعية معينة وهكذا • أى أنه لن توجد ثمة شئون فنية مشتركة بين البشر يمكن أن تخصهم جميعـا بغض النظر عن اختـلاف الزمـان والمكان •• الخ • فأول عيوب النسبية النقدية أنها ترجع الحكم الى الذات وتتصـور أن الفرد هو المرجـع الأول والأخـير فيما يختص بالأحكام الفنية •

والاختلاف فى التذوق والاستيعاب والتأثر أمر طبيعى • فمن المستحيل صب أذواق الناس وأمزجتهم فى قوالب متشابهة • لكن درجة الاختـلاف هى القضية هنا • وهذه الدرجة يمكن أن تضيق بقدر الامكان اذا ما تم التركيز على الأعمال الفنية ذاتها وتحليلها حتى يصبح لدينا معيار موضوعى ملموس يمكن أن يقربنا من هذا المستوى المثالى • وقد أثبتت التجارب النقدية والسيكلوجية أنه على الرغم من الاختلافات الشخصية الطفيفة التى لا تكاد تذكر ، فانه يمكن لأشخاص عاشوا فى نفس المناخ الفنى والثقافى أن يتذوقوا بنفس الدرجة عملا ما ، وأن تتقارب أحكامهم الى حد مذهل •

ويتفق بروكس مع كل نقاد المدرسة الجديدة فى أن المفارقة هى لغة الشعر الذى لا تقوم له قائمة بدونها • فاللغة الخالية من المفارقة لا يحتاجها سوى العالم ليعبر عن حقائقه ، أما الشاعر فلا يمكن أن يجسد الحقيقة التى يعبر عنها الا عن طريق المفارقة الشعرية التى تتولد من موقف شعورى يتضمن موقفا مناقضا له وهو مع ذلك متسق معه ، أى يتكامل معه فى الوحدة الكبرى التى هى القصيدة • كما تنبع المفارقات الشعرية من الاستعمال الشعرى الخاص للألفاظ التى تكتسى فى سياقها اللحنى وتتابع دلالاتها ومقابلة هذه الدلالات بعضها بالبعض ، معانى جديدة متشابكة قد تتعارض وتتناقض فى الظاهر أو فى الباطن ولكنها فى النهاية تكون الموقف الشعرى الموحد الذى تطبعه القصيدة فى نفس القارىء • يقول بروكس :

« ان المفارقات تنبع من طبيعة لغة الشاعر ، فهى لغة تلعب فيها ظلال الدلالات دورا كبيرا بالقدر الذى تلعبه الدلالات المحددة • وأنا لا أعنى أن ظلال الدلالات هامة لأنها تزود اللغة بلون من الحواشى والأهداب — أى معانى خارجة عن المعنى الحقيقى الأصلى — ولكننى أعنى أن الشاعر لا يلجأ الى دلالات محددة على الاطلاق — مثلما يفعل العالم مثلا — فالشاعر (فى حدود معينة) يجب أن يصنع لغته الخاصة به ، ويبنيها أثناء سيره فى القصيدة • ونحن نذكر أن ت•س• اليوت أشار الى

ذلك التغيير الدائم الطفيف فى اللغة ، والكلمات التى ما تزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة فى الشعر . وهذا التغيير دائم ، أى أنه لايمكن تحاشيه فى القصيدة ، وانما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب . فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ ، أى أن يجمدها فى حدود دلالاتها الخاصة ، أما الشاعر فيميل على النقيض من ذلك الى تفتيتها . اذ أن الألفاظ دائما ما تعدل من دلالات بعضها البعض وهكذا تنتهك حدود معانيها المعجمية » .

ويفسر محمد عنانى هذا المفهوم بقوله ان دلالات الألفاظ فى القصيدة تتداخل ، واشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية ، وتكتسب من بعضها البعض اشعاعات جديدة مكونة معا معانى جديدة ما كانت لتتكون لو لم تجتمع على هذا النسق ، أو ينتظمها هذا البناء الخاص . وبذلك تعنى المفارقة اندماج الدلالات المتباينة فى وحدة لا تمثلها سوى القصيدة . أى أنك اذا حاولت استخلاص المعنى العام لها وصياغته فى ألفاظ أخرى مهما توخيت الدقة ، لخرجت بشىء مختلف تماما عما قصد اليه الشاعر الذى يبنى بقصيدته بناء خاصا ذا نمط معين من الاشعاعات اللفظية التى تنهدم توا لو تغير بناؤها ، أو اختلف النسق الذى انتظمت فيه على هذه الصورة . فقد نجد ألفاظا متناقضة أو متضادة تكون فى القصيدة وحدة خاصة لايمكن

استبدالها بسـواها أو تغيير النمط الذى صبت فيه • بل ان الشاعر يستعين بالتراكيب الفنية الخاصة التى تتولد تحت ضغط احساسه الدقيق الغامض ، فتخرج الى الحياة غاصـة بالدلالات المتشابكة ، والمعانى المتباينة المتداخلة ، وتكون الصورة ـ مهما بلغت من البساطة ـ مفعمة بمفارقات قد لا يدريها الشاعر نفسه • والمواقف المتناقضـة لا يلغى أحدها الآخر ، بل ان أحـدها فى الحقيقة ليضيف بعدا ثانيا الى الموقف الشعورى الأصلى •

ويطول بنا الحـديث عن كتـاب محمد عنانى « النقـد التحليلى » • فبرغم صغر حجمه الا أنه يفجر قضايا نقدية لم تعرفها السـاحة النقدية العربيـة من قبل • ولولا انشـغال محمد عنانى بالتدريس الجامعى ، والترجمة سواء من الانجليزية الى العربية أو العكس ، والتأليف المسرحى ، لكان من الممكن أن يثرى المكتبة العربية بدراسات قيمة فى النقد الحـديث سواء على مستوى التنظير أو التطبيق • ومع ذلك يظل كتابـه « النقد التحليلى » ومقالات نقدية أخرى نشرهـا فى الصحف والمجلات دليلا على أن الأرض الجديدة التى رعاها رشاد رشدى بريادته وجهده أثمرت ثمارا يانعة لم يعد من الممكن تجـاهلها فى حياتنـا الأدبيـة والنقدية بصفة خاصـة وحياتنا الثقافيـة والفـكرية بصفة عامة •

(٣)

عبد العزيز حمودة وعلم الجمال

اذا كان سمير سرحان قد تناول فى كتابه « النقد الموضوعى » ريادة ماثيو آرنولد لمدرسة النقد الحديث ، واذا كان محمد عنانى قد تناول فى كتابه « النقد التحليلى » انجاز كلينث بروكس بصفته أحد أعمدة هذه المدرسة ، فان عبد العزيز حموده فى كتابه « علم الجمال والنقد الحديث » يتتبع بصمات بندينو كروتشى على مدرسة النقد الحديث عن طريق دراسة النظرية الجمالية التى نادى بها . فقد ترك بصمات لا تمحى على وجه النقد الحديث . فلا زالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع واستقلال الفن عن الغايات الخارجة على طبيعته كفن ، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية ، ثم فيما يتعلق بنظرية المحاكاة والصدق

ومفهومهما عنده ، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وفيما يختص بكمال التجربة الجمالية ونهائيتها فى حد ذاتها ، لازالت هذه الآراء تجد أصداء قوية عميقة ــ ان لم تكن الأصوات الأساسية ــ عند معظم النقاد المحدثين . ولذلك لم يقتصر جهد عبد العزيز حموده على عرض آراء كروتشى فقط ، بل أصر على تتبعهما والكشف عنها فيما يكتبه النقاد المحدثون .

يقسم كروتشى المعرفة الانسانية فى كتابه « نظرية الجمال » الى معرفة حدسية ومعرفة منطقية ، الأولى تأتى عن طريق الخيال والثانية عن طريق الفكر . الأولى تعتمد على الحدس والبديهة أما الثانية فعلى المنطق والمفهوم . وهذه المعرفة الحدسية الغامضة لايمكن تفسيرها بالمعايير والمفاهيم المنطقية تفسيرا مطلقا ونهائيا . صحيح أن هناك تداخلا بين المعرفة الحدسية والمعرفة المنطقية ، لكن الحدس له وسائل الاستقبال الخاصة به . فالانطباعات التى تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية لا يصحبها مجهود عقلى أو فكرى أو منطقى بالمفهوم التقليدى . فيمكن للمنطق أن يدخل فى نطاق المعرفة الحدسية ولكن بشرط أن يتخلى عن مفهومه التقليدى الذى لا يعتمد على الحدس والبديهة . هنا يقتطف عبد العزيز حموده مقولة لكرونشى ذات دلالة عميقة :

« ان الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء • فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية ، وقد يزخر بالأفكار الى حد بعيد ، بل ان الأفكار فى عمل فنى قد تكون أعمق منها فى بحث فلسفى، قد يستطيع بدوره أن يزخر الى حد التخمة بالأوصاف والحدسيات • ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فان الأثر الكلى للعمل الفنى هو أنه حدس ، والأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم » •

ويبلور عبد العزيز حموده الخط الممتد بين كروتشى ومدرسة النقد الحديث فيقول انه لم يمض على قول كروتشى بأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشر عاما حتى كتب الناقد ريتشاردز فى كتابه « النقد التطبيقى » قائلا :

« يجب ألا ننسى أبدا ، على الرغم من أن هذا يحدث كثيرا ، أن الغاية فى الشعر تبرر الوسيلة ، ولا يستطيع التفاتنا الى الوسيلة أن يكون مثمرا الا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما اذا كانت الطريقة التى استخدمها بها الشاعر تساعدنا فى تعليل فشل الغاية » •

أى أن الوسيلة لا تنفصل عن الغاية كما لا ينفصل المضمون عن الشكل • ويحلل عبد العزيز حموده كلام ريتشاردز بأنه يعنى أن الكلمات فى حد ذاتها ، كأجزاء من مكونات العمل

الفنى ، لا تتمتع ، معزولة ، بصفات تؤهلها لأن تكون شـعرية أو غير شعرية • وعلى هـذا الأساس ، فاننا اذا استبدلنا لفظ « الغاية » الذى يذكرنا بكلمة « عمل فنى » و « الوسيلة » بالأجزاء المكونة لهذا العمل الفنى لوجدنا أنه يتفق تماما مع كروتشى فى أن العمل الفنى ككل هو الذى يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذى يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الشـكل • ويواصـل عبد العزيز حموده تفسيره لنظرية ريتشاردز فيقول :

« وعلى هـذا الأساس لا نستطيع القول بأن هنـاك ما يسمى بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية ، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات فى ذاتها ، منفصلة عن الكل ، تتمتع بصفات ثابتة ، لا نستطيع القول بأن هـذه الكلمات جميلة أو قبيحة ، رقيقة أو خفيفة بصرف النظر عن السياق الذى توجد فيه • فقد تكون لفظة القمر أو السحر أو أية كلمة أخرى يعتقد أنها شاعرية فى ذاتها من أكبر العوامل المؤدية الى فشل العمل الفنى لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر ، والثانيـة من ألد أعداء السحر • اللفظة فى ذاتها ليست قبيحة أو غير قبيحـة ، جميلة أو غير جميلة ، ولكنها لفظة فقط ، مجرد لفظة لا تكشف عن شىء من هذه الصفات الا بعد دخولها فى عمل فنى يضفى عليها ما شاء من صفـات • ولو كان الأمر غير ذلك ، أى لو كانت

الألفاظ مستقلة فى صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التى تدل (فى ذاتها) على الحب والهيام حينما يتناول هذه الأشياء فيما يخلقه من أعمال فنيـة » .

ثم يستشهد عبد العزيز حموده بقول ريتشاردز بأن « كل شىء يعتمد بالطبع على الشكل الذى تنظم فيه الكلمـات معـا ولا يتحكم فى الكلمات الا التطور التفصيلى للقصيدة ، لحظـة بلحظة ، لا الموضـوع حينما ننظر اليه منفصـلا مجردا » . ولا يقتصر القول بتحكم الكل فى قيمة الجزء على الألفاظ فقط ، بل يتعداه الى كل شىء يشـل جزءا فى العمـل الفنى . ففى الأصوات أيضا نجد أن العمل الفنى هو الذى يحدد ، ككل ، قيمة الصـوت كجزء فيه . فقد يكون صـوت البومة مثلا ، أو فحيح الثعبان ، وهى أصـوات بغيضة الى الكثيرين من الناس فى الواقع ، من أنجح الأصوات لابراز ما يريده الشاعر فى صورة فنية ناجحة .

ويواصل عبد العزيز حمودة نظرته التحليلية الشاملة فيقول انه كما يتحكم الكل فى قيمـة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى عمل فنى ، فهو يتحكم أيضـا فى قيمة الأفكار كأجزاء فى ذلك العمل الفنى ، يتحكم فى الأفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل

فنى — ويعود عبد العزيز حمودة للربط بين كروتشى ومدرسة النقد الحديث حين يقول انه بعد هذه المقولة بحوالى عشرين عاما جاء اليوت لينادى بنفس المفهوم فى مقالة له عن الشعراء الميتافيزيقيين أوضح فيها أن الفكرة الفلسفية التى تدخل الشعر توطد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح ذات بال ، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر • فالفكرة الفلسفية تتوقف عن أن تستمد حياتها ووجودها من مجال الفلسفة ، فى اللحظة التى تندمج فيها داخل العمل الفنى ، لأنها تصبح خاضعة لقوانين أخرى ، قوانين يضعها العمل الفنى ولا تخضع لمعايير المفهوم الفلسفى • ومدرسة النقد الحديث لا تنكر أبدا وجود الفكرة الفلسفية فى العمل الفنى ، لكن بشرط أن تخضع لقوانين جديدة ، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء عضوى فى عمل فنى • وفى هذا يستشهد عبد العزيز حمودة بمقولة كلينث بروكس : « ان القصيدة لا تعنى بل توجد » • وعلى هذا الأساس يصبح نثر القصيدة ضربا من البله • نستطيع أن ننثر القصيدة لنفهم معناها ، ولكن يجب أن نتأكد تماما أننا فى هذا أبعد ما نكون عن القصيدة لأننا نبحث فى معناها النثرى تماما كما نبحث عن المعنى فى أى عمل فلسفى أو اقتصادى أو اجتماعى •

ويرى عبد العزيز حمودة أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبى ، فلقد تنبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين . ففى منتصف القرن التاسع عشر نجد أن شاعرا مثل ادجار آلن بو قد أقلقه الى حد بعيد النظر الى العمل الفنى كشىء لا يمت الى الفن فى شىء . وكان بعض النقاد الانجليز قد اتهموه بأنه ينظر فى عداء الى الاتجاه الذى ينادى بالبحث عن أهداف العمل الفنى ، ولذلك يقول فى مقالة له بعنوان « مبادىء الشعر » .

« اننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر الى أرواحنا ذاتها ، سوف نكتشف بسرعة أنه لا يوجد تحت الشمس . ولا يستطيع أن يوجد عمل فنى أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة هذه القصيدة فى حد ذاتها ، هذه القصيدة التى هى قصيدة ولا شىء أكثر من ذلك هذه القصيدة التى كتبت من أجل القصيدة فقط » .

ويربط عبد العزيز حمودة بين ادجار آلن بو وكروتشى فى مجال النظر الى القصيدة كقصيدة والى الحدس كحدس ، ثم يضيف اعتراف بو المبكر بوجود الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية فى العمل الفنى . وهو فى هذا يتفق مع كروتشى فى ضرورة وجود هذه الأفكار والمفاهيم والقيم الأخلاقية فى

سياق جديد وتحت ضوء جديد وضمن دلالة جديدة وذلك على حد قول بو :

« لا يتبع هذا بأية حال من الأحوال أن عوارض العاطفة ، أو مفاهيم الواجب ، أو حتى دروس الحقيقـة لا تستطيع أن تدخل على القصيدة ، ولصالحها : لأنها قد تخدم الصـدفة ، وبطرق مختلفة ، الغرض العام للعمل الفنى » •

ولذلك فمن حق الأديب أن يدخـل ما شـاء من أفكار ومفاهيم وقيم فى عمله الأدبى لكن بشرط أن يكون واعيا بأن هذه الحقائق متى اندمجت فى سياق عمله فانها تصبح بطبيعتها الجديدة غـير خاضعـة لعوامل الاثبـات الواقعى أو النفى ، لاعتبارات الصحة أو الزيف ، الصدق أو الكذب • ذلك أن زيفها أو صحتها باتفاقها أو اختلافها مع الواقع لا يتدخل فى تقديرنا للعمل الفنى الذى لا يعد صدى للواقع أو تصـويرا دقيقا له أو نقلا لمظاهره أو نواحيه برغم أن هذا الواقع ذاته قد يكون المـادة التى يتغذى عليهـا العمل الفنى ، ولكن العمـل بعد اتمامه لا يحمل آثار ذلك الواقع ، وان بقيت بعض هذه الآثار يكون الكل الفنى قد ابتلعها وهضمها وسرت عصارتها فى عروقه بحيث يقطع صلتها نهائيا بالواقع •

ثم يتناول عبد العزيز حمودة قضية الشكل والمضمون من وجهة نظر كروتشى الذى يرفض تماما أن يكون الفن مضمونا

فقط ، أى مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جماليا • كذلك لا يمكن الفصل بين القدرة التعبيرية والحقيقة الجمالية ، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هى العمل الفنى . وعليه فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شىء غير الشكل • أما من وجهة نظر مدرسة النقد الحديث فان مسألة الشكل والمضمون لا تمثل مشكلة أساسا ، فلا يوجد بينهما صراع أو تضارب لأنهما فى النهاية كيان عضوى واحد • فالمضمون لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذى يجسده ، كما أن الشكل — فى حالة القصيدة مثلا — لا يعتبر ذا قيمة تذكر اذا فصل عن المضمون ، لأنه سيصبح مجرد ايقاعات وأصوات وألفاظ بلا دلالات أو معان • والشكل فى حد ذاته ليس غطاء خارجيا نسحبه على مضمون معين • فهو اتساق داخلى وليس مجرد طبقة خارجية • ان الشكل والمضمون يسيران معا ، لا ينفصلان ، ليكونا الوحدة الفنية الكبرى وهى العمل الفنى الناجح • ولذلك فالمضمون ليس مجرد فكرة فلسفية مجردة كما أن الشكل ليس مجرد أمر شكلى بل جوهرى وحيوى لجسم العمل الفنى • كذلك فالمضمون فى ذاته لا يصبح مضمونا الا اذا اندمج وتفاعل داخل شكل فنى • فالتعبير هو الشكل ، والشاعر الذى ينقصه الشكل فى نظر كروتشى ، ينقصه كل شىء ، اذ تنقصه ذاته • أو على حد قوله : « ان الخامة الشعرية موجودة فى نفوس الكل • ولكن

التعبير ، التعبير فقط ، أو بعبارة أخرى ، الشـــكل هو الذى يخلق الشعراء » .

وهذا التعبير الفنى الكامل فى حد ذاته والذى هو العمل الفنى ذاته لابد أن يكون له وحدة يسميها كروتشى بالوحـــدة المبنية على التعدد أو الاختـــلاف ، بحكم أن كل تعبير هو فى حقيقته تركيب للمتباينات ، صهر للكثير فى بوتقة واحدة . وهذه الوحدة الفنية تعنى أن اضافة أى شىء الى العمل الفنى بعد اكتماله أو حذفه منه لابد أن يؤدى اما الى انهيار العمل ككل أو خلق عمل جديد . فكل عمل فنى فى نظر كروتشى عبارة عن مجموعة من التأثرات والانطباعات والايحاءات منظمة بطريقة خاصة ، وأى تغيير فى أى جزء أو عنصر من عناصر هـــذا النظام لابد أن ينتج عنه تغيير النظـــام كله ، تحطيمه أو خلق نظـــام جـــديد .

ويؤصل عبد العزيز حمودة هـــذه الفكرة عند أرســـطو فيقول :

« وليس بجديد ما يقال عن تماسك الانطباعات فى عـــمل فنى واحد متماسك لا يقبل أى تغيير فى أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شىء جديد تماما . لقد ساق أرسطو نفس الفكرة حين كتب : « لمـــا كانت القصة محاكاة لحدث ، فلابد أن تكون

محاكاة لحدث واحد كلى ، تتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه ، أو حذف ، يتحطم الكل ويتغير ، لأن كل ما يمكن أن يمسك أو يحذف دون احداث تغيير محسوس لا يعتبر حقا جزءا من الكل » .

وهذه الوحدة الفنية للعمل لا تعنى عجز الناقد عن تحليله جزءا جزءا ، وعنصرا عنصرا ، ففى امكانه القيام بهذه المهمة التحليلية بشرط ألا ينسى أبدا أنه يتناول عناصر ملتحمة فى كل ونابعة منه ، عناصر تنصهر داخل بنية تمنحها أهميتها ومعناها ودلالتها . وفى اللحظة التى يغفل فيها الناقد هذه الحقيقة أو يتجاهلها ، فانه لا يصبح ناقدا فنيا بل يصبح ناقدا اجتماعيا أو سياسيا أو قل أى شىء عدا كونه ناقدا فنيا . ويصبح الفنان فى نظره مصلحا اجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسى أو عقيدة دينية أو مذهب اقتصادى أو فكرة أخلاقية ، لأنه بمجرد أن يبدأ الناقد فى هذا النوع من التفكير فانه بهذا يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالى . ويضيف عبد العزيز حمودة الى هذا المفهوم قائلا :

« ان تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح فى الواقع (خارج العمل الفنى) يعنى أننا نربط بين العمل الفنى والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة ولكنها أقوى من أية دعوة

مبـاشرة يقوم بها قسيس أو شيخ : فأنا (فى عـالم الواقع) لا أستطيع أن أعتبر جميلا أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية • فاذا أوقفنا الجمال الفنى على الجمال الواقعى لابد أن يدخل فى تقديرنا للاول نفس المعايير والمقاييس التى دخلت فى تقديرنا واستجابتنا للثانى ، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لا تنبع منه هو ، ومنه هو فقط ، كعمل فنى •

ولو كان الجمال موجودا أساسا فى الأجزاء المكونة للعمل فى الخامة نفسها قبل أن تتحول الى تجربة جمالية ، لأدى ذلك الى قصور اللغة كلية ، واستهلاك الصـور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن • فاللفظة الجميلة على هـذا الأساس جميلة ولا يمكن أن ترد الا فى سياق جميل ، والقبيحة قبيحـة ولا يمكن أن ترد الا فى سـياق قبيح ، والصـورة الجميلة أو القبيحة كذلك • بينما الحقيقة غير هذا تماما • فلفظة ما قد تكون معبرة فى كل فنى وقد تكون غير معبرة فى كل فنى آخر ! وقد تكون الصـورة جميلة فى عمل وقبيحـة فى عمل آخر ! لأن العمل الفنى وحده هو الذى يخلع تلك الصفات جميعها على أجزائـه » •

ولذلك ترى مدرسة النقد الحديث الجمال فى التعبير الصحيح الكامل والذى أكده كروتشى فى كتاباته الجمالية والنقدية ، وذلك بغض النظر عن مكانة الشىء المعبر عنه فى الحياة ، سواء أكان جميلا أو قبيحا ، شعريا أو غير شعرى • ولذلك يوضح كروتشى أن الجمال ليس حقيقة طبيعية ، فهو لا يرتبط بطبيعة الأشياء ، وانما يرتبط بنشاط الانسان أو الطاقة النفسية • وبالتالى فان مركز الجمال يكمن فى داخل الفنان وليس خارجه ، مما يؤكد مصداقية المثل الانجليزى الذى يقول : « ان الجمال يقع فى عينى الناظر » ، والمثل العربى : « والناس فيما يعشقون مذاهب » • ومن ثم فالجمال ما يصنعه الفنان وليس ما هو كائن فى الواقع •

والحديث ذو شجون عن كتاب عبد العزيز حمودة « علم الجمال والنقد الحديث » ، وكان يمكن أن يكون مقدمة لانجازات نقدية أخرى تثرى الساحة الأدبية ، لكن مشاغل الحياة ومسئوليات المنصب ، مثل عمادة كلية آداب القاهرة ثم منصب المستشار الثقافى فى سفارتنا بواشنطن ، استهلكت معظم الوقت الذى كان يمكن أن يكرس سواء للتنظير النقدى أو الابداع المسرحى • وهو نفس الوضع الذى لمسناه من قبل

فى انجازات كل من سمير سرحان ومحمد عنــانى . وكان من الممكن لثلاثتهم أن يكونوا كوكبــة رائعة من فرســان النقد الحديث ، وأن يضيقوا الخناق على دعاوى المدرســة البنيوية وطقوسها الجوفاء التى قتلت بمعاييرها الصــماء روح الابداع فى الأدب والفن ! لكن ــ للأســف ــ ليس كل ما يتمنى المرء يدركــه !

(٤)

ماهر شفيق فريد والنقد الحديث

يتناول ماهو شفيق فريد فى كتابه «« النقـد الانجليزى الحديث »» الصادر عام ١٩٧٠ أهم مدارس النقد الأدبى فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية منذ مطـالع هذا القرن . وهى فترة شهدت نشاطا نقديا منقطع النظير من حيث الوفرة والعمق . وعلى الرغم من أن ماهر شفيق فريد حاول بقدر امكانه التزامه الحياد فى عرضـه لهذه المدارس المختلفة من جمالية ، ونفسية ، وأيديولوجية ، وانطباعية ، وأخلاقية ، وموضوعية تحليلية ، الا انه عبر عن تعاطفـه مع مدرسـة النقـد الحـديث التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، وترفض تسـخيره لخدمة أية قضية ، سياسية أو اجتماعية أو خلقية، مهما تكن نبيلة المرمى . فالشاعر ، كما يقول روبرت

جريفز ، انما يتوجه بقربانه الى ربة الفن ، وليس يعنيه ما قد يكون لهذا القربان من نتائج اجتماعية.

وقد أراد ماهر فريد أن يجعل من كتابه هـذا مدخـلا للقارىء الى هذا الميدان الخصيب الذى يحثه على اعادة النظر فى مفاهيمـه للأدب والنقد . فالتحليل الوثيق للعمـل الأدبى ومحاولة انارته من الداخل هما ، عنده مهمة النقد الموضوعى السليم . وكل ما خرج عن ذلك الى تحليل نفسية الكاتب ، أو شرح الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى نشأ عمله فى كنفها ، فانما يندرج فى باب علم النفس الأدبى ، أو سوسيولوجيا الأدب ، ولكنه لايمكن أن يكون نقدا أدبيـا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

ويرى ماهر فريد أن من أهم سمات النقد الحـديث تلك الثورة التى شنها بعض أعلامه على النظرة الرومانسية الى الأدب والنقد وقوامها أن الأدب تعبير عن ذات الفنـان ، وأن النقد سجل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى . هذه النظرة التى نراها منبثة فى ثنايا كتابات الرومانسـيين الأوائـل : وردزورث ، وكولردج ، وشلى ، وبيرون ، وكيتس . لكننـا لا نتفق مع ماهر فريد فى اضافة اسمى ماثيو آرنولد وولتر باتر الى هؤلاء الرومانسيين ، اذ أن آرنولد وباتر على وجه الخصـوص كانا

من رواد مدرسة النقد الحديث التى نادت بأن الأدب ، والشعر بوجه خاص ، ليس تعبيرا عن شخصية الأديب ، ولا عن أحوال المجتمع وانما هو خلق • حقا ان العمل الفنى قد يعكس ملامح من شخصية مبدعه ومن بيئته ، لكن وظيفة الفنان هى أن يحيل هذه العناصر كلها الى شىء جديد ـ هو العمل الفنى المستقل بوجوده عن كل ما أسهم فى صنعه ، تماما كما يتمثل الجسم مواد غذائية مختلفة ويحيلها الى شىء جديد •

ويبدأ ماهر فريد بالتركيز على ت•أ• هيوم (١٨٨٣ ـ ١٩١٧) الذى يعتبره فيلسوف حركة النقد الحديث وواضع أساسها النظرى • فقد سعى الى استنقاذ القيم الكلاسيكية من غمرة الاهمال ، وشن حملة قاسية على النظرة الرومانسية الى الحياة والفن ، تلك التى بدأها روسو • وتنبأ ببداية احياء كلاسيكى جديد ، بعد أن أثبتت عاطفية روسو المتطرفة افلاسها • ولكى نخلق هذا الفن الكلاسيكى الجديد ، يتعين علينا أن نرى الأشياء على حقيقتها ، وأن نزيل عن أعيننا الغشاوة التى أسدلها عليها الرومانسيون • ينبغى أن يعمد الشاعر الى العينى ، وتجنب المجردات ، والتحكم فى مادته ، وعدم الانزلاق مع العواطف الهوجاء • وتنبع هذه النظرة من مفهوم أوسع نطاقا عند هيوم ، فقد كان مفكرا دينيا ، معاديا للمذهب الانسانى ، يرى أن الانسان ليس ـ كما يقول الانسانيون ـ

كائنا لا متناهى القدرات والملكات وانما هو — فى أساسه — حيوان محدود ، لايمكن أن يخرج منه شىء ذو قيمة ، الا بالنظام ، والمؤسسات ، والتزام القواعد .

ويرى ماهر فريد صدى لهذه النظرة فى كتابات ازرا باوند (١٨٨٥ — ١٩٧٢) ، الرجل الذى أسهم أكثر من أى شىء آخر فى ريادة الشعر الانجليزى الحديث ، وكان من أول ممارسيه ، مثلما كان هيوم من أول منظريه . فقد كتب فى كتابه « روح الرومانس » يقول ان الشعر نوع من الرياضيات الملهمة التى تزودنا بمعادلات لا للأرقام المجردة والمثلثات والدوائر وما شابه ذلك وانما تزودنا بمعادلات للانفعالات الانسانية ، ودعا الى تجسيد المجردات والأفكار ، وروح العينية ، كما أوصى الشعراء بأن يستخدموا لغة الحياة ، وأن يخلقوا ايقاعات جديدة ، وأن يتخذوا من كل ما فى الحياة مادة لشعرهم ، وأن يتوخوا تقديم الصورة الشعرية الدقيقة ، بصلابة ووضوح ، وألا يقعوا تحت رحمة كل حالة نفسية يمرون بها . ان النوع الوحيد من العاطفة الايجابية التى تنفخ فيه الطاقة وتقويه ،وهى التى أبعد ما تكون عن الانفعالات اليومية المتسمة بالتطرف والاغراق فى العاطفية . ان نفور باوند واضح فى رفضه للميوعة العاطفية والمبالغة فى قيمة الانفعال الشخصى ونبذ كل معايير الشكل

وغياب العقل عن عملية الخلق ، وكلها صفات أدت بالشعر الانجليزى الى التدهور والوهن فى مطلع هذا القرن .

ثم جاء ت.س. اليوت (١٨٨٨ ــ ١٩٦٥) ليوجه الى الرومانسية الضربة القاضية التى طرحتها أرضا على حد قول ماهر فريد . فقد جمع اليوت بين عقل هيوم الفلسفى ، وذوق باوند الفنى ، وتمكن من ارساء ما يعرف بالنظرية الموضوعية فى الشعر ، على نحو غير من نظرتنا الى الشعراء الرومانسيين وأبان عما فى عملهم من فجاجة ونواحى قصور . وهو ينطلق فى نقده من ايمانه بموضوعية الابداع الفنى ، وبأن ذهن الشاعر قد يكون معتمدا على خبراته اعتمادا كليا أو جزئيا ، الا أنه كلما ازداد الفنان اكتمالا ، انفصل فيه الشخص الذى يعانى عن العقل الذى يبدع ، وازدادت قدرة ذهنه على انتخاب عناصره وتحويل انفعالاته أى مادته الأصلية الى شىء جديد . ذلك أن ذهن الشاعر ليس فى الحقيقة الا اناء يختزن عددا لا حصر له من الأحاسيس والعبارات والصور ، ويستبقيها تاركا اياها كامنة فيه الى أن تتجمع الجزيئات التى يمكن لها أن تتحد ، وتخرج مزيجا جديدا .

وينتهى اليوت من ذلك الى أن الشعر ليس اطلاقا لسراح الانفعال وانما هو هروب من الانفعال . وأنه ليس تعبيرا عن

الشخصية وانما هو هروب من الشخصية • ولذلك نجده يهاجم تعريف وردزورث للشعر بأنه انفعال يسترجعه الشاعر فى هدوء ، فيؤكد على أن الانفعال الذى يسترجعه الشاعر فى هدوء ليس تعبيرا دقيقا • فليست المسألة مسألة انفعال ، ولا استرجاع ، ولا هى — دون تحريف للمعنى — مسألة هدوء • انها مسألة تركيز ، وشىء جديد ينجم عن تركيز عدد كبير جدا من الخبرات التى قد لا تبدو للانســان العــادى خبرات على الاطــلاق • فلا يمكن أن ينتج فنان فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة ، اذ أنه يعبر عن شخصيته بطريقــة غير مباشرة من خلال تركيزه على عملية شبيهة تماما بصنع آلة مقتــدرة ، أو صب ابريق ، أو صنع قائمــة مائدة على حد قول اليوت نفســه •

والفنان — فى نظر اليوت — صانع • وهناك عدد كبير من الناس يقدر التعبير عن انفعال صادق فى الشعر ، وهناك عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التكنيكية • ولكن قليلين جدا هم الذين يتذوقون التعبير عن انفعال ذى دلالة ، انفعال يســتمد حياته من القصــيدة لا من سيرة الشــاعر • فالانفعال فى الفن انفعال لا شخصى ، وليس فى مقدور الشاعر أن يحقق هــذه الموضوعية دون أن يتنازل عن نفسه تنازلا تاما للعمل الذى يتعين عليه أن يقوم به •

ويؤكد ماهر شفيق فريد على أن هذه الأسس كانت القاعدة التى أرسى عليها اليوت دعائم النظرية الموضـوعية فى الشعر والنقد على السواء ، وعلى أنه من معطف اليوت خرجت : ان قبولا أو رفضـا ، أهم مدارس النقد الحديث وهى : مدرسة التحليل اللفظى ، ومدرسة النقاد الأخلاقيين ، والنقاد الأمريكيين الجدد ، والنقاد النفسانيين والاجتماعيين • وهى المدارس التى تناولها ماهر فريد بالعرض والتحليل فى كتابه « النقد الانجليزى الحديث » . وان لم يخف ميله القوى لمدرسة النقد الحديث التى ترفع لواء القيم الموضوعية والجمالية والفنية •

أما مدرسة التحليل اللفظى التى يتزعمها أ•ا• ريتشاردز وتلميذه وليم ابسون فترى أن وظيفة النقد ينبغى أن تنحصر فى فحص الكلمات على الصفحة بالترتيب الذى وضعها به الكاتب • ويستعين الناقد ، تحقيقا لهذا الغرض ، باللغويات وعلم المعنى • ويرى ريتشاردز فى كتابه « أصـول النقد الأدبى » أن النقد الأدبى هو أساسا ، فرع من فروع علم النفس ، يعالج الحالات الذهنية التى تولدها الخبرات التى يوصلها الفن • وعلى هذا الأساس العلمى أنشأ مدرسـة فى النقد التطبيقى ، تخلو من النزعات العاطفية الذاتية • والنقد ـ فى نظره ـ محاولة للتمييز بين التجارب وتقويمها • ولا نستطيع أن نقوم بذلك بدون أن نفهم الى حد ما طبيعة التجربة أو بدون أن تكون لدينا نظرية

فى التقويم والتوصيل • والتجارب الجمالية تشبه الى حد بعيد الكثير من التجارب الأخرى ، وأهم ما يميزها عن غيرها هو ما يوجد بين مكوناتها من علاقات • فليست هذه التجارب الا تطويرا للتجارب العادية • انها أدق منها تركيبا وأكثر نظاما ، ولكنها ليست نوعا جديدا متميزا من التجارب •

ومنهج التحليل اللفظى أو الأسلوبى يثبت أن الكلمات فى ذاتها ليست لها صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة أو عدمها • ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها • ولعل أكبر فرق بين الفنان أو الشاعر وبين الرجل العادى هو فى المجال والدقة والحرية التى تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات بين العناصر المختلفة التى تتألف منها تجربته • واذا كان أول شىء يميز الشاعر هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية ، فان ثانى مميزاته هو ما يمكن أن نسميه توازنه •

ويلقى ماهر شفيق فريد الضوء على كتيب ريتشاردز المسمى « العلم والشعر » والذى يسعى الى تطبيق المنهج العلمى على دراستنا للشعر ، والقضاء على ذيول المنهج الانطباعى ، الذى يؤمن مع أناتول فرانس بأن النقد ما هو سوى سياحة

تقوم بها روح الناقد بين روائع الأعمال الفنية • وفى هـذا الكتيب يصف ريتشاردز التجربة الشعرية بأنها علامات تنطبع على شبكة العين ، تتقبلها ضروب من الحاجات ، ثم تهيج معقدة للدوافع التى يتكون فرع منها من أفكار فيما تعنيه الألفاظ ، ويتكون الفرع الثـانى من استجابة انفعالية تؤدى الى نمو المواقف ، أى التهيؤات للقيام بالفعل الذى قد يتم وقد لا يتم • وتيار هذه التجربة هو بمثابة عودة النزعات المضطربة الى حالة الاتزان لأن الشـعر فى مقدوره أن ينقذنا ، لأنه وسـيلة من الوسائل التى يمكننا بها أن نتغلب على الفوضى •

ويحدد ريتشاردز معنى الشعر الصـادق بأنه هو وحده الذى يولد فى القارىء الذى يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل فى الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه • ومهمـة الشـاعر هى أن يكسب مادة التجربة نظاما وتناسـقا وتماسكا ومن ثم فهو لا يكبت الدوافع وانما يحررها ويوفق بين بعضها والبعض الآخر • كمـا أن من مهمتـه أن يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة • وكمية الألفاظ التى فى متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء ، وانمـا الذى يحدد مكانته الطريقة التى يستخدم بها هذه الألفاظ التى يشترط أن تكون نابعة من تجربة حقيقيـة وليس مصـدرها

العادات الكلامية أو الرغبة فى التأثير أو التصنع أو التقليد أو غير ذلك من المحاولات الساذجة التى تحول بين معظم الناس وبين انتاج شعر جيد .

وبعد ذلك يتناول ماهر شفيق فريد بالدراســة والتحليل الانجازات النقدية لكل من وليم امبسون ، وارفنج بابيت ، وبول الرمور ، وايفور وينترز ، وجــورج أورويل ، و ف.ر. ليفيز ، وكلينث بروكس ، وروبرت بن وارن ، وجون كرو رانسم ورونالد ديفدسون ، وميريل مور ، وآلن تيت ، وكنيث بيرك ، وادموند ولســون ، وكونراد بوتر ايكن ، وفرانسيس أوتو ماتيسين ، وفان ويك بروكس ، وليونيل تريلنج ، وألفريد كازن ، وجوزيف وودكرتش ، وكارل جى شابيرو . وبذلك يغطى بكتابه كل اتجاهــات النقــد الحــديث من بدايــة القرن العشرين وحتى الآن .

كذلك هناك من الانجازات النقدية المخلصة لمــاهر شفيق فريد ما يتمثل فى ترجمتــه « مقالات مختــارة » لاليوت فى جزءين : الأول يتنــاول فترة ١٩٢٩ — ١٩٤٤ والثانى ١٩٤٤ — ١٩٦٤ ، وهو عمل شبه موسوعى لم يستطع نشره حين انتهى من ترجمته فى أواخر عام ١٩٧٠ ، فاضطر الى كتابته على الآلة الكاتبة وطبعه فى نسخ محــدودة على الاستنسل . وصــدر

الجزء الأول فى يناير ١٩٧١ والثانى فى الشهر الذى يليه . وقام بتسويقه بنفسه وتوزيعه على أصدقائه وزملائه فى زهد وتواضع شديدين . وهو مرجع ضرورى لكل دارس للنقد الحديث ونرجو ألا يضل طريقه هذه المرة الى المطبعة حتى تعم الفائدة النقدية والعلمية على الدارسين والنقاد . فالمكتبة العربية فى أشد الحاجة الى مثل هذه المراجع القيمة التى غيرت تاريخ النقد الأدبى فى العالم كله .

قائمــة المراجــع

رشاد رشدى : فن القصـــة القصيرة .

رشاد رشدى : مذاهب النقد الادبى .

رشاد رشدى : ما هو الأدب .

رشاد رشدى : نظريــة الدراما من أرســطو الى الآن .

رشاد رشدى : فى الفن فى الحب فى الحياة .

سمير سرحان : النقد الموضوعى .

عبد العزيز حموده : عــلم الجمــال والنقــد الحــديث .

فــايز اســكندر : النقـــد النفسى عنــد ا.ا. ريتشاردز

ماهر شفيق فريد : النقد الانجليزى الحديث.

محمد محمد عنانى : النقد التحليلى .

نبيل راغب : المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية .

نبيل راغب : أدباء القرن العشرين (جزءان) .

نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا (جزءان) .

نبيل راغب : التفسير العلمى للآداب .

نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى .

نبيل راغب : النقد الفنى

نبيل راغب : موسوعة الفكر الأدبى (جزءان).

ملحق مختـــارات من كتب

رشــاد رشــدى النقديــة

مختارات من كتاب « ما هو الأدب »

تقـــديم

ان فهمنا لمـا هو الأدب قد ساء فى القرن العشرين أكثر من أى وقت مضى •• فنحن نتطلب من الأعمـال الأدبيـة أن تحقق لنا أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها •• ونحن نقيس هذه الأعمال بقيم لا تمت للأدب بصلة •• والكثير من الكتب التى يكتبها أصحابها على أنها أدب ليست أدبا على الاطلاق •

من أجل ذلك كتبت هـذا المقـال ــ لا لتعريف الأدب بل دفاعا عنه •

ان العوامل التى طمست ادراكنا للأدب قوية وكثيرة •• فالمدنية العلمية التى نعيش فيها ، والنظريات السياسية والمذاهب الاجتماعية التى تسيطر على تفكير الناس بشكل لم يسبق له

نظير فى التاريخ ، كل هذه قوى تهدد كيان الأدب ، وتستلزم الدفاع عنه .

والأساس الذى يقوم عليه هذا الدفاع أن الأدب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى ، وليس مجرد أى كلام يدعو الى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروى خبرا .

مايو سنة ١٩٦٠

رشاد رشدى

— ١ —

بلاغة العمـل الأدبى

البلاغة فى مفهومها القديم هى التعبير الصادق عن احساس صادق ، ولذلك نجد النقاد يربطون البلاغة بالأسلوب ويعتبرون الأسـلوب البليغ هو الأسـلوب الذى يعبر تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب .

ولقد ظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا الى أن قام « النقد الجـديد » The New Criticism ، بعد الحرب العالميـة الأولى بقليل فغير مفهوم البلاغة كمـا غير المفهومات الأخرى للأدب والنقد — فنجد ت.س. اليوت يكتب فى سنة ١٩١٩ فيقول ان الفن ليس تعبيرا عن احسـاس صـادق مهمـا بلغ الاحساس أو التعبير من الصـدق ، كمـا أنه ليس تعبيرا عن شخصية الفنان ، فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا ، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشر عندما يركز جهده فى خلق شىء محدد ، تماما

كما يصنع النجــار الكرسى أو المهنــدس الآلة ، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخــالق كلما زاد اكتمال الفنــان وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التى هى مادة الفن وعلى احالتها الى شىء جديد وهو العمل الفنى .

فالبــلاغة ـ وفقــا للنقد ـ الجديد ـ ليست فى صــدق الاحساس أو فى صدق التعبير أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب بل ـ كما يقول اليوت ـ فى أن يخلق الكاتب معادلا موضــوعيا للاحســاس الذى يرغب فى التعبير عنه ـ أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ويعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشىء ، أو هــذا (المعادل الموضوعى) ، استطاع أن يثير فى القارىء الاحساس الذى يهدف الى اثارته .

والبلاغة فى هــذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفنى من نواح ثلاث ـ العمل الفنى فى ذاته ، والعمل الفنى فى علاقتــه بالفنان ، والعمل الفنى فى علاقته بالقارىء .. أما من الناحيــة الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفنى على أنه (معادل موضوعى) للاحساس لا الاحساس نفسه ، أو كما يقول الناقد المعــاصر س. لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد .. أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق

الفنى ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو احالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية العملية الكيميائية ، فكلتاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد .

أما من الناحية الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارىء ، فان البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل الفنى لكى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شىء مجسم محسوس . أى أن العمل الفنى لا ينقل الاحساس كما هو بل يعادله ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذى يثيره الفن يختلف عن الاحساس الذى تثيره الحياة .. وبناء عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى (معادل موضوعى) انتقل الى القارىء كما هو فى الحياة ، وبذلك يفقد العمل الفنى أثره وتزول صفة البلاغة عنه .

ويتفق الن تيت Allen Tate ، وهو من أكبر النقاد المعاصرين مع (اليوت) فى تعريفه للبلاغة فيقول انها تعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد ، فالكاتب البليغ هو الذى يستطيع أن يجعل المخصص — أى الجسم المحدد الذى يخلقه — مساويا للمجرد — أى الاحساس الذى يبغى اثارته ..

أما (جون كرورانسوم) John Crowe Ransom وهو يعتبر أرسطو النقد الجديد ـ فله من البلاغة نظرية تعرف بنظرية النسيج والتركيب ، وفى رأى (رانسوم) ، أن الأدب يتميز عن العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب ، ففى أية نظرية علمية تقوم الألفاظ والصــور على خدمة الغرض أو المنطق العــام للنظرية ، أما فى العمل الأدبى فالمنطق العــام لا قيمة له فى ذاته أو منفصلا عن النسيج الذى صنع منه العمل الأدبى لأن الأدب لا يعتنى بالمعانى العامة أو المجردة كما يفعل العلم بل ان قيمته فى قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد لنا المعانى والاحساسات بصورة مجسمة ، وعلى ذلك فالمعرفة التى يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التى يزودنا بها العلم لأنها معرفة بالمحدد المخصص لا بالمطــلق المجرد ، فالبــلاغة فى أن يجعــل الكاتب النسيج والتركيب ـ أى الشكل والمعنى ـ وحدة لايمكن أن تتجزأ .. وعلى ذلك يستحيل أن نروى القصــة من جديد أو أن نلخص القصيدة لأن معنى العمل الأدبى لايمكن أن ينفصل عنه .

ومن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد التعبير غير المباشر ، فكلما زادت قدرة الكاتب على هــذا النوع من التعبير زادت بلاغته ـ ويرى كليانث بروكس Cleanth Brooks وهو من أئمة النقــاد المعــاصرين ـ أن الكاتب البليغ لا يفصــح عن

الاحساس بل يولده فى عقل القارىء عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التى يتضمنها العمل الأدبى ــ وهو لذلك يسمى لغة الأدب بلغة المفارقة .

والتعبير عن الاحساس تعبيرا مباشرا فى رأى (ليفيز) F.R. Leavis الناقد المعاصر المعروف يدل على فشل الكاتب فى الخلق فشلا يرجع فى أسبابه الى عدم وجود (المعادل الموضوعى) الذى يقوم مقام الاحساس ، فالكاتب لا يستطيع أن يخلق شيئا معينا له مميزاته الخاصة ، ومن ثم فهو يفصح عن الاحساس مجردا فى ذاته ولذاته ، والبلاغة فى أن يجسم الكاتب الاحساس لا أن يخبرنا به .

ومن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد أيضا ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلى للعمل الفنى ، فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ، ككل له كيانه المستقل الذى يعتمد على نسجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التى تتألف منها القصة أو القصيدة ، كالصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى . وكلها عناصر وظيفية يتضامن بعضها مع البعض فى

التعبير عن الاحساس الذى يريد الكاتب نقله الى القارىء • وهى جميعا وسائل يستخدمها الكاتب ليصـل الى غرضه ، ولا يمكن أن تعتبر منفردة أو مجتمعة أغراضا يسعى اليها الكاتب لذاتها •• ولذلك لايمكن أن نقيم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التى يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار التى يعرض لها أفكار أصيلة أو أن الأوصاف التى يرسمها لنا أوصاف جميلة ، وغير ذلك من المفهومات التى ما تزال للأسف شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا ، لأن اللغة مهما كانت رصينة فهى ليست هدفا ينشد لذاته وكذلك الحال مع المشاعر والصور والأفكار ، فكلها وسائل أو رموز للتعبير عن الاحساس وينبغى لكى يصل التعبير الى مرتبة البلاغة أن يتألف من مجموع هذه الوسائل كل يعادل الاحساس معادلة كاملة ولا ينفرد جزء منه بالابانة عن هـذا الاحساس دون الجزء الآخر •

ينبغى باختصار أن ندرك أن البلاغة لا تتوفر فى جزئيات العمل الفنى منفردة بل فى معناه الكلى ، أى فى قدرة الكاتب على تجسيم الاحساس الذى يريد نقله فى وحدة موضوعية محددة محسوسة تساهم جميع عناصرها فى التعبير عن الاحساس فاذا أخل واحد منها بوظيفته جاء التعبير فى مجموعه ناقصا مختلا •

واهتمام النقد الحديث بالمعنى الكلى للعمل الفنى يفسر لنا اجماع النقاد على أن البلاغة هى فى استعمال الرمز المعين بدلا من المعنى المجرد ، والتلميح أو الايحاء بدلا من التصريح ، والتصوير بدلا من الاخبار .

وتصوير الاحساس أو الفكرة بدلا من الاخبار بها يعتبر اليوم من المقومات الأساسية للبلاغة ، فلو أن أياجو قال انه شرير وتارتوف قال انه منافق لما كان لأياجو أو تارتوف الأثر الذى يتركه كل منهما فى أنفسنا ، بل لكان كل منهما مجرد خبر لا شخصية لها معالمها الواضحة المعروفة . فليست البلاغة فى سرد الفكرة بل فى ترجمتها الى شكل معين محدد . وفائدة الحبكة القصصية أنها تمكن الكاتب من أن يضمن بدل أن يصرح بما يريد قوله — وفى رأى « جون ديوى » الفيلسوف الأمريكى المعروف أن وسائل الفن أسمى من وسائل العلم ، لأن العالم اذا ما عالج الاحساس فهو لا يملك الا أن يخبرنا به ، أما الشاعر أو الكاتب فيخلق موقفا معينا يثير هذا الاحساس فى نفوسنا ، فهو بدلا من أن يصفه كما يفعل العالم يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة دونها بكثير الحقيقة العلمية .

ومن مقومات البلاغة فى مفهومها الجديد أن اللغة رمز ، وأنها لذلك يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد لذاتها . على

أننا فى الكتابات السقيمة العليلة نجد أن اللغـة تشعرنا بأنهـا السبب فى الاحساس بدلا من أن يكون الاحساس هو السبب فى اللغة .

واللغة كرمز يجب أن تكون قريبة من الشيء الذى ترمز اليه حتى تطابقه مطابقة تامة ، فلا يجوز مثلا أن ترمز الى تفكير أو احساس رجل مصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين بلغة عربية فصحى كما يفعل معظم كتابنا ، فاللغة فى هـذه الحالة تولد الاحساس بدلا من أن ترمز اليه ، وليس هذا من البلاغة أو من الأدب فى شيء .

ودرجة مطابقة الرمز لمـا يرمز اليه من المسائل التى يهتم بها النقد الحديث ، فلكى تتوافر البلاغة فى العمل الفنى يجب أن لا يزيد الرمز على الاحساس أو الاحســاس على الرمز ، فالنتيجة فى الحالة الأولى عاطفة مفتعلة سقيمة وفى الحالة الثانية غموض وابهام .

ومن مفهوم البلاغة فى النقد الحديث أن العمل الفنى عالم له كيانه المستقل ، اذ أنه المعادل الموضـوعى لاحساس معين لايمكن الحصول عليه فى غير العمل الفنى نفسه ، حتى الخبرات

التى كانت السبب فى خلق العمل الفنى تختلف فى داخل العمل الفنى عنها فى خارجه ، فزهرة البنفسج التى يصــورها الشاعر فى شعره تزودنا بشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التى نراها فى حديقة ما ، لأن البنفسج الذى يصفه الشاعر ليس الا رمزا من رموز عدة يستخدمها الشاعر ليعبر لنا عن احساس معين ، وهذا الاحساس ليس صفة من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أى رمز من الرموز الأخرى التى يستعملها الشاعر ، بل ان البنفسج والورد والياسمين وأى شىء آخر لايمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعى للاحساس الذى يريد نقله للقارىء ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب فى موضوعيته ، اذ أن أى موضــوع وأية لغة وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لاحساس معين يرغب فى التعبير عنه ٠

وبالمثل يتضح لنا أن العمل الفنى لايمكن أن يكون تعبيرا عن شخصية الفنان ٠٠ صحيح أننى أنظر بعينى الكاتب ، كمــا يقول الكاتب المعاصر (فورستر) ــ ولكنى لا أنظر اليه بل الى ما يشير ٠٠ وكلما تتبعت اشارته تضاءلت رؤيتى له ٠

ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خــارج

عنها أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ ان جميع الأعمال الأدبية الكبرى تسير بنا فى هذا الاتجاه .. فنحن عندما نقرأها تستغرق انتباهنا فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنــة التى تتضاءل الى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها .

– ٢ –

موضــوعية الأدب

من الأفكار الشائعة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب ، ولذلك نجد الكثيرين يقرأون حياة الكتاب والشعراء ليتفهموا ما كتبوا وليروا الى أى مدى اســتطاعت كتاباتهم أن تكون مرآة صادقة لحياتهم •

وهذا المفهوم للأدب من مخلفات المدرســة الرومانتيكية وهو مفهوم خاطىء •

فلو أنك حــاولت أن تجد فى مسرحيــة من مسرحيــات شكسبير مثل عطيــل أو هاملت أو غيرهمــا تعبيرا واحدا عن شخصية شكسبير لمـا نجحت فى ذلك • بل اننا بعد عدة قرون من وفاة شكسبير وبعد آلاف الكتب التى كتبت عنه لا نعرف بالتأكيد شيئا كثيرا عن حياته • ولكن جهلنا هــذا بحياته لم ينتقص من تذوقنا لشعره وفهمنا له • وأستطيع أن أؤكد أننا

لو عرفنا عن حياته ما تتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره وادراك قيمته مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق .

ومما لاشك فيه أن العمل الفنى قد يعكس صورا من حياة الفنان ولكن هذا لا يعنى أنه تعبير عن حياة الفنان ، لأن شخصيته وتجاربه فى الحياة ليست هى التى تحدد العمل الفنى وتعطيه كيانه وانما الذى يحدد ذلك العمل هو عقله الخالق وتجاربه الفنية ، وعلى قدر نضوج هذا العقل الخالق وتمكن الفنان من فنه تكون قيمة العمل الفنى .

فمن منا يستطيع أن يقول أن شخصية بتهوفن وتجاربه فى الحب هى التى شكلت موسيقاه وخلقتها بالصورة التى نعرفها أو أن موسيقى باخ مرآة لحياته ؟ اننا لا نسمع مثل هذا القول حتى من أقل الناس فهما للموسيقى أو نصيبا من الثقافة . كما أن أى موسيقار مهما علا شأنه أو قل لايمكن أن يرى فى الموسيقى تعبيرا عن شخصيته ، وذلك لأن الموسيقى لا تروى قصة ولا تثبت رأيا ولا توضح فكرة ، لأن الموسيقى فى الواقع لا تستعمل الكلمة بل اللحن ولذلك فهى أسعد حظا من الأدب، اذ تتضح فيها فكرة الخلق أكثر من فكرة التعبير ، فمهما كانت تجارب الموسيقار فى الحياة فهو لا يستطيع أن يمسك بالقلم

ويروى لنا هذه التجارب كما هى فى لحن موسيقى بل لابد له لكى يخلق مثل هذا اللحن أن يترجم هذه التجارب الى رموز موسيقية تهدف الى غرض معين ولابد له لكى يتحقق هذا الخلق من خبرة موسيقية شاملة ومن قدرة موسيقية معينة ، ولكن الأدب ــ كما قلت ــ أتعس حظا من الموسيقى لأن وسيلة الأداء فيه هى نفس وسيلة الأداء التى يستعملها الناس فى التعبير ، ولذلك نجد أنه من السهل على من يعرف القراءة والكتابة أن يمسك بقلمه ويروى قصة غرامه أو يصور أيام طفولته ، ويعتقد أنه بذلك قد كتب قصة وخلق عملا فنيا لأنه صور الواقع وروى الحقيقة . ولكن مهما بلغ مثل ذلك الكاتب من الصدق والاخلاص فى التعبير عن ذاتيته أو عن بيئته فهو فى الواقع لم يخلق شيئا ، لأن الأدب مثل كل الفنون الأخرى خلق لا تعبير .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب أو بيئته عالقة بأذهان الناس طوال الحركة الرومانتيكية الى أن جاء الفيلسوف الايطالى (بنديتو كروتشى) فى أوائل هذا القرن فأثبت أن الأدب احساس ، وأن الخلق الأدبى يحتم أن ينتقل هذا الاحساس من الذاتية الى الموضوعية أو الشيئية ، فالقصيدة كالصورة ليس المفروض أن نرى فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه ، بل ملامح منظر أو شىء معين تتفاعل فيها

الظلال والألوان والنسب والأبعاد لتثير فى النفس احساسا معينا يريد الفنان اثارته .

وجـاء ت.س. اليوت بعد ذلك فكتب فى ١٩١٩ مقـاله المعروف « بالتقاليد والنبوغ الفردى » وهو المقال الذى أرسى نظرية موضوعية الأدب فى النقد الحديث بحيث أصبحت جزءا لا يتجزأ من تفكير كل من يشتغل بالأدب والنقـد فى عصرنا هذا .. ويعالج اليوت فى هذا المقال موضوع الخلق الأدبى وهو يصحح مفهومين أساسيين من مفهومات المدرسـة الرومانتيكية للأدب ـ أولهما أن الأدب تعبير عن المجتمع وثانيهما أن الأدب تعبير عن الشخصـية .. أما بالنسـبة للمفهوم الأول فاليوت لا ينكر أن العمل الأدبى قد يعكس بعض صور المجتمع ولكن هذا لا يعنى أن المجتمع يتدخل فى الخلق الأدبى فيحدد شكله أو قيمته أو معناه .. فالذى يحدد العمل الأدبى ويعطيه كيانه أولا وقبل كل شىء هو الأدب نفسه ـ أى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية والمـامه بالأعمال الأدبية التى سبقته وعاصرته .. فليس مما يحـدد العمـل الأدبى أن الكاتب نشـأ فى عصر الملـكة « اليزابث » تاريخيا بل فنيا ـ أى مدى وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية التى توارثها ، ولذلك كان من المستحيل ان ينشـأ فى انجلترا فى عهد الملكة اليزابث كتاب للقصة القصيرة مثل تشيكوف

وهمنجواى لأن التقاليد الأدبيـة لهذا النوع من الكتابة لم تكن معروفة فى ذلك الوقت ، كما كان من المستحيل أن ينشأ فى مصر كاتب روائى فى أواخر القرن التاسع عشر لأن هـذا التقليد الأدبى لم يكن معروفا عندنا فى ذلك الوقت . على انه قد أصبح من الممكن بعد ذلك وفى خلال القرن العشرين أن يقوم عندنا كتاب للقصـة بعد أن أخذنا هـذا التقليد عن الآداب الغربيـة ؛ وعلى قدر وعى كتابنا لتقاليد الكتـابة القصصـية ورسوخ هذه التقاليد فى التربة الأدبية المصرية تكون قيمـة القصص التى يكتبونها كأعمـال فنيه لها المقومات المحـددة المعروفـة . ويخطىء كل من يظن أنه يستطيع كتابـة القصـة أو المسرحيـة مثلا دون وعى شامل دقيق للتقاليد القصصـية والمسرحية والا كان من الممكن أن تعهد الى مهندس لا يعـلم شيئا عن اقامة الكبارى ببناء كوبرى على النيل أو أن تعهد الى نجار نشأ على التقاليد الفنيـة للأثاث الشرقى بصنع كرسى من طراز الملكة آن حقيقة أنه نجار ولكنه لم ينشأ على تقاليد الأثاث الأوروبى ولذلك فانه لو استطاع أن يصنع كرسيا على الطراز الأوروبى فستغلب عليه المسحة الشرقية ولن يكون بأى حـال من الأحوال من طراز الملكة آن . ولعل ذلك يفسر تعثر بعض كتابنا فى كتابة المسرحية أو القصة لأنهم رغم دراستهم للآداب الأوروبية لم يستوعبوا تقاليدها الاستيعاب الكافى . وهم الى

جانب ذلك ما زالوا متأثرين الى حد كبير بتقاليد الأدب العربى وهى تختلف كل الاختلاف عن تقاليد الآداب الأوروبية .

أما بالنسبة للمفهوم الرومانتيكى للأدب وهو أن الأدب تعبير عن الشخصية فيتخذ منه اليوت موقفا محددا . اذ يعتبر اليوت عقل الكاتب وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا وبطرق لايمكن التكهن بها . فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائى تدخله تجارب الفنان فى الحياة فتحول الى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايدا ، وكلما كان التغيير الذى يطرأ على تجارب الكاتب ومشاعره الشخصية أعظم وأتم دل ذلك على نضوج عقله الخالق ، فالأدب ليس فى اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية بل تحررا منها .. والكاتب لا يفتأ يتنازل عن نفسه كما هى فى اللحظة القائمة الى شىء أثمن منها وأقيم ، ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته .

ونضوج العقل الخالق يصور لنا قصة النضال بين الكاتب وبين ذاتيته فكلما ازداد انفصال الفنان عن ذاتيته دل ذلك على قدرته الفنية .

لأن القدرة الفنية أو ال Technique هى التى تمكن الكاتب من أن يفصـل نفسه عن مادته ويكتشف بذلك معناها ويحدد قيمتها .

والقدرة الفنية هى التى تمكن الاحساس من الانتقال من محيط الذاتية الى محيط الموضوعية وبذلك تجعل الخلق الفنى ممكنا ، فان لم توجد القدرة الفنيـة أصبح الخلق تعبيرا عن الذات . كتب هـ.ج.ويلز H.G. Wells مرة يقـول « اننى لا أهتم بما يسميه الكتـاب القدرة الفنية ولذلك فقد أطلقت على نفسى لقب صحفى هروبا من هذه القدرة الفنية » .

وقد هرب ويلز بالفعل ، أختفى من الأدب بعد موته بفترة قصـيرة .

فمهما كانت أصالة الآراء التى ينادى بها الكاتب أو عمق أفكاره أو جدة احساساته ، فهو بدون القدرة الفنية لا يستطيع الا أن يسير فى حيز ضيق هو حيز ذاتيته ، وهو فى ذلك الحيز لا يستطيع الخلق ، كل ما يستطيع أن يفعل هو آن يعبر عن ذاته ، والكاتب الذى لا يملك من القدرة الفنية القدر الكافى لحمايته من ذاتيته يجد نفســه منساقا الى التعبير عن هـذه الذات حتى عندما لا يرغب فى التعبير عنها ، وعند ذلك يجد العمل الفنى الذى يحاول بناءه ينهار ويتفكك ويفقد كيانه .

لقد قلت فى بدء كلامى ان الكثيرين من الناس يدرســـون حياة الكاتب ليروا الى أى مدى جاءت كتاباته صـــورة صادقة لحياته .. أليس من الأجدر أن نحـــاول أن نعرف الى أى حد استطاع الكاتب حماية فنه من ذاتيته ؟ .. فذلك واجب كل فنان ان أهمله أو قصر فيه ضل الطريق الى الخلق الفنى السليم.

— ٣ —

الأدب والحيـاة

من المفهومات الشائعة فى وقتنا هـذا أن العمل الأدبى يجب أن يكون صورة صادقة للحياة وأنه كلما كان الكاتب أمينا فى تصـويره للحيـاة ازدادت قدرته على الابداع . ولقـد استولى هذا المفهوم على أذهان كثيرين من الكتاب والقراء حتى أصبح المقياس الوحيد الذى يزنون به قيمة العمل الأدبى ، فان جاء مطابقا للحيـاة كان عظيما والعكس ان لم يطابق الحياة . وشاعت مع ذلك المفهوم ألفاظ عديدة كالواقعية والطبيعيـة ، وافتتن بعض من يشتغلون بالأدب والنقد فى فهم هذه المصطلحات وابتكروا مصطلحات جديدة غريبة مثل الواقعيـة الزمانيـة والواقعية المكانية الى آخره . فان كتب أحد الناس قصة يصور فيها الأحداث السياسـية أو الاجتماعية التى حدثت فى مصر فى فترة من فترات تاريخنا الحديث كان ذلك وحده كافيـا لأن يجعلها قصة عظيمة لأن كاتبها يتمتع بقسط كبير من الواقعيـة

الزمانية كما يسمونها ، ويكفى لنجاح أى كاتب اليوم أن يصور زقاقا أو حارة أو بائعة برتقال وأن يعطى صورته عنوانا مثيرا ثم يعتبرها قصة تضارع ما كتب تشيكوف وتولستوى ، فهو قد رسم صورة للمجتمع الذى يعيش فيه وهو قد نزل من البرج العاجى الى الحارة والزقاق ليرسم هذه الصورة ، والعالم اليوم يعيش فى عصر الديمقراطية والشعبية ، والصورة التى رسمها صورة صادقة واقعية أمينة فلماذا لا يكون مثل هذا الكاتب عبقريا مثل تشيكوف وتولستوى بل وأكثر من شكسبير الذى لم يصور الا حياة الأغنياء وبلاط الملوك والأمراء ؟ بل انه أكثر من كل هؤلاء الكتاب عبقرية لأنه استطاع أن يصور الحياة الشعبية تصويرا أمينا صادقا وهذه هى مهمة الأدب اليوم لأن الأدب يجب أن يصور الحياة ، والحياة التى تهم الآن هى حياة الطبقات الشعبية !

وليس هذا الرأى أو هذا اللون من التفكير قاصرا على الناشئة من الكتاب والنقاد فى مصر . فقد قرأت للأستاذ سلامه موسى رأيا يدعو الناس فيه الى مقاطعة شكسبير والانكباب على قراءة ماكسيم جوركى ، لأن جوركى يرسم فى كتاباته صورة صادقة للكفاح الشعبى أما شكسبير فلا يفعل شيئا من ذلك ، ولأن جوركى أصدق فى التعبير عن المجتمع

الذى نعيش فيه من شكسبير ، ولأن جوركى صور الشعب بينما صور شكسبير بلاط الملوك والأمراء .

وللمرحوم الأستاذ سلامة موسى فضل كبير على النقد فى مصر وله لفتات كثيرة موفقة فى الأدب والثقافة ولكنى أعتقد أن التوفيق قد خانه فى هـذه اللفتة الأخيرة ، لأنها تنطوى على فهم خاطىء لطبيعة العمل الفنى .

فالقول بأن العمل الأدبى يجب أن يكون صـورة صادقة للحياة يتضمن فروضا كثيرة أهمها وأخطرها فى رأيى اعتبـار الأدب معادلا للحياة بمعنى أنه بديل عنها ، فما دمنا نقيس قيمة العمل الأدبى وقدره بمقدار مطابقته للحياة فلابد أننا نفترض أن العمل الأدبى معادل للحياة ، وأن الحياة معادلة للعمل الأدبى، فما تزودنا به الحياة من خبرات واحساسات وانفعالات لابد أن يزودنا به العمل الأدبى وما يزودنا به العمـل الأدبى تستطيع الحياة أن تزودنا به كاملا غير منتقص ، وهـذا الفهم المـادى للفن يتضمن أخطارا عديدة ، فالخطورة الأولى هى فى اعتبـار العمل الفنى من الكماليات فمادام يزودنا بما تستطيع الحيـاة أن تزودنا به أمكننا الاستغناء عنه ، لأن الفن وفقا لهذا الفهم ليس الا مجرد زينة ، فمادمنا نفترض أن الصورة أو القصـة لا هم لها الا أن تصـور الحياة وأن تكون صادقة فى هـذا

التصوير فهى فى أحسن الأحوال قطعة من الحياة محفوظة أو محنطة واذا كان الجهد أو الوقت لا يتسع لعملية الحفظ أو التحنيط هذه أى عملية الخلق الفنى ، فلا ضرورة للصورة أو للقصة لأن الحياة موجودة وهى الأصل والأصل دائما يمكن الاستغناء به عن الصورة ، ولعل هذا يفسر ما يدعو اليه بعض الناس فى البلاد الجديدة فى مجال التقدم الصناعى من ضرورة الانصراف عن الاهتمام بالفنون والآداب لأنها — فى نظرهم — من الكماليات التى يمكن الاستغناء عنها ولو الى حين .
والخطورة الثانية لاعتبار العمل الأدبى مجرد صورة أمينة صادقة للحياة أى معادلا لها أو بديلا عنها فتنشأ من أن هذا الرأى يخلط بين الحياة والأدب خلطا ان دل على شىء فانما يدل على جهل أصحابه بطبيعة العمل الفنى ومن ثم بقيمته ومهمته ، فالعمل الأدبى قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس صورة لها ، وهو ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، ومن ثم كانت الحاجة الى الأدب وغيره من الفنون لا تقل عن الحاجة الى العلوم وغيرها من مناحى النشاط الانسانى لأن كلا منهما له طبيعته الخاصة ومهمته التى ينفرد بأدائها .

قلت ان العمل الأدبى يصور الحياة ولكنه ليس صورة لها .. فالعمل الأدبى لايمكن أن يكون الا صورة لنفسه

فقط ، بمعنى أنه لايمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يسدنا به من معلومات أو خبرات مطلقة بل فى الأثر المعين الذى يحدثه فى نفوسنا كما هو ــ كاملا محددا ــ كما خلقه الفنان •• وليس هناك شك فى أن الحياة هى الأصل الذى نشأ عنه العمل الأدبى كما هى الأصل فى كل شيء آخر ، ولكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها الفنان العمل الأدبى لا تبقى بعد عملية الخلق الفنى كما كانت ، بل تمتزج امتزاجا من شأنه أن يحيلها الى شيء يختلف فى طبيعته وفى أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها فى الحياة •

ولذلك فأى ادراك للعمل الأدبى على أنه مجرد ترجمة للحقائق الموجودة خارج العمل الأدبى نفسه لابد وأن يكون ادراكا خاطئا ، لأن الحقائق الموجودة خارج العمل الأدبى بل والتى كانت السبب فى خلق العمل الأدبى ذاته لم تعد نفس الحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبى •

ومن أهم الأسباب التى تحدو بالنقد الحديث الى الاعتقاد بخطل الرأى القائل بأن العمل الأدبى معادل للحياة أن الاحساس الذى يزودنا به العمل الأدبى يختلف كل الاختلاف عن

الاحساس الذى تزودنا به الحيــاة ، والدليل على ذلك بسيط فالاحساس الذى تحصل عليه من قراءتك أو مشاهدتك لمسرحية (عطيل) مثلا يختلف كل الاختلاف عن الاحساس الذى تزودك به الحياة مهما تشابهت ظروف الحيــاة مع ظروف وأحــداث مسرحية عطيل ، وبالمثل فنحن نلتقى فى الحياة بالكثيرات من النساء أمثال (امابوفارى) المرأة التى لم تكن راضية عن حياتها مع زوجها فحاولت أن تجد فى الحب وسيلة لاشــباع رغباتها وتحقيق آمالها وأحلامها .. ونحن فى أغلب الأحيــان نحتقر هؤلاء النساء وقد نترفق بهن قليلا فننتحل لهن الأعذار ولكن واحــدة منهن مهما تشابهت ظروفهــا وظروف (اما بوفارى) لايســكن أن تترك فى نفوســنا نفس الأثر الذى تتركه رواية (فلوبير) الخالدة (مدام بوفارى) . فالاحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالاحساسات التى تزودنا بها الحيــاة كما لا علاقة له بأى شىء خارج العمــل الفنى نفسه ، بل انك لو حاولت أن تنقل العمل الفنى بطريقة أو أخرى كأن تلخصه أو ترويه لأفقدته أثره .. لأنك بذلك تنقله من محيط الفن الى محيط الحيــاة .. فالعمل الفنى لا يقوم على فكرة أو معنى أو صورة أو عدة ألفاظ أو خبرة أو عدة خبرات بل السبب فى كيانه هو اثارة احساس معين لا يتأتى الا عن طريق شكل معين تنتظم فيه كل هذه العناصر ، فلو اختل هــذا الشكل انفرط

العقد وانعدم بذلك الأثر الفنى لأن كل هذه العناصر تعود الى سابق صلتها بالحياة •

وهذا هو السبب فى أن النقد الحديث لا يؤمن بتلخيص القصة أو القصيدة لتفهم معناها لأنك بذلك تحيلها من بناء يستمد كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة الى مجرد رمز يستمد معناه من مدلول خارج عن نطاقه ، وبذلك تخرجها من محيط الفن الى محيط الحياة •

التقيت مرة بكاتب من كتابنا كنت قد نقدت قصة من قصصه فعاتبنى بقوله انه مستعد أن يقسم بأن القصة التى نقدتها حدثت بالفعل وأنه دونها كما حدثت ودون أى تغيير ، فكيف أقول انها غير واقعية ؟

قلت اننى لا أشك لحظة فى أنها حدثت بالفعل ولكن هذا لا يعنى أنها واقعية • فكما قال أرسطو •• ليست الواقعية فى أن تصور ما حدث ، بل ما يمكن أن يحتمل حدوثه لا حسب منطق الحياة كما نعرفها — بل حسب منطق الحياة فى القصة نفسها •• وهذا هو الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية • فلو أننا تطلبنا من العمل الأدبى أن يكون صورة صادقة

للحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية ، لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحيـاة من الأدب ، ولو أنك مثلا قرأت سيرة (مارك أنتونى) فى المؤرخ الرومانى (بلوتارخ) وقارنتها بمسرحية شكسبير (أنتونى وكليوباترة) لوجدت (بلوتارخ) يتحرى الحقيقة التاريخية أكثر بكثير مما يفعل شكسبير — وهو ينقل اليك خبر (أنتونى) أكمل مما ينقله شكسبير ، ولكنـه مجرد خبر لم ينتظم فى شكل معين يثير احساسا معينا ، عكس أنتونى فى مسرحية شكسبير التى يخضـع فيها كل شىء بما فى ذلك حقائق الحيـاة والتاريخ للاحسـاس المعين الذى يبغى شكسبير اثارته •• والقصة التى كتبها كاتبنا هى الأخرى مجرد خبر ، صادقة أمينة ، صـورة صحيحة للحياة •• حدثت بالفعل ولكنها حدثت مرة واحـدة ولن تتكرر ، تماما مثل أحـداث التاريخ •• ومثلهـا كثير من القصص التى نكتبهـا هـذه الأيام — صور صادقة للحياة ولكنها مجرد صور وليست أعمالا فنية •• ومما لاشك فيه أن مثل هذه القصص تصور الحيـاة والتقاليد الاجتماعية القائمة تصويرا دقيقا مخلصـا •• ولكن هذا وحده لا يكفى لأن ينقلها من محيط الحيـاة الى محيط الفن فان تاريخ الأدب يدل على أن التقاليد الفنية أهم للعمل الأدبى من التقاليد الاجتماعية ، فالتقاليد الفنية هى التى تمكن

الكاتب من أن يستكشف وينظم ويشكل ويقيم خبرانه فى الحياة فيحيلها الى أعمال أدبية .. ولذلك يؤمن النقد الحديث بأن الكاتب بدل أن يدين بالولاء للحياة يجب أن يدين بالولاء لفنه .

واذا كان هذا هو موقف النقد الحديث من العلاقة بين الأدب والحياة ، فهو لا يؤمن أيضا بالتفسير المادى أو التاريخى للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبى لعوامل خارجية عنه دخيلة عليه .. والحقيقة أن الذين يفسرون الأدب من الناحية التاريخية أو المادية يجهلون طبيعة العمل الأدبى .. أو هم مشغولون عن الأدب بالتاريخ أو الاقتصاد.. واذ أنهم يعتبرون الأعمال الأدبية وثائق تاريخية يفسرون فى ضوئها أحداث الماضى .. وما من كاتب خالق حاول متعمدا أن يصور عصره أو المجتمع الذى ينتمى اليه استطاع أن يعيش على هذا التصوير وحده أكثر من سنوات معدودات .. ولكن الذين يفسرون الأدب هذا التفسير لا يفرقون بين الأدب وغير الأدب ، فالعمل الأدبى بالنسبة اليهم ليس الا مصدرا من مصادر الأخبار ولذلك نجدهم ينادون بأن الأدب يجب أن يكون للحياة .

ومسألة الأدب للحيـاة من المسـائل التى يهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا لأنها مبنية على فهم خاطىء لطبيعة العمل الأدبى .. فليس هناك فى العمل الأدبى من فكرة أو موضوع أو خبر لذاته ، بل هنـاك وحدة مكتملة مستقلة تهـدف الى غرض معين وتتعاون جميع عناصرها لبلوغ هـذا الغرض .. وأدب الخبر أو الأدب للحياة يهتم بالموضوع أو بالخبر فى ذاته وهو قد ينجح فى نقل هـذا الموضـوع أو الخبر ولكنـه لا يحقق غرضا فنيا ــ بل انه قد يفشل فى كثير من الأحيـان حتى فى تصوير الحياة كما يريد أن يصورها .

فى مسرحية (برنارد شو)القصيرة (رجل الأقـدار) نابليون مازال ضابطا صغيرا فى فندق ريفى بايطاليا وهو يريد مدادا أحمر ــ ويخبره صاحب الفندق بأن ليس عنده مدادا أحمر ــ ويأمر نابليون بقتل زوجته واحضـار دمها بدلا من المداد ويعتذر صاحب الفندق بأنها أقوى منه .. ويقول ان عنده نبيذا أحمر يمكن استعماله كمـداد .. ولكن نابليون يرفض لأن النبيذ غال ويصر على أن يقتل الفندقى زوجتـه ، ويحتج الفندقى قـائلا ان دماء البشر عند قـادة الحروب أرخص من النبيذ .. وكل هذا لأن برناردشو يريد أن يدعو الى هـذه الفكرة الأخيرة .

ان أدب الخبر أو أدب الدعاية أو الأدب المحياة لايمكن أن يؤدى خدمة للحياة لأنه لا يؤدى غرضا فنيا .. وأفضل منه كتب التاريخ والاقتصاد .

حقيقة ان العمل الأدبى لايمكن أن ينشأ من لاشىء فهو مثل كل مناحى النشاط الأخرى .. منشؤه الحياة .. ولكنه ـ مثل كل بناء آخر ـ ان أحكم بنيانه عاش فى خدمة الحياة عشرات بل ومئات السنين .

— ٤ —

الشــكل والموضــوع

العلاقة بين الشكل والموضوع من المسائل التى يهتم بها النقد الحديث اهتماما كبيرا لأن هذه العلاقة قد أسىء فهمها بعد أن انتشر العلم وطغت المقـاييس العلميـة على غيرها من المقـاييس •

والعلم يهتم بالموضوع لا بالشكل ، ولذلك نجد الكثيرين يتطلبون من العمل الأدبى أن يزودنا بمادة جديدة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية تماما كما يفعل العلم — أو كمـا يقول الناقد المعـاصر (كنيث بيرك) Kenneth Burke نحن قد اعتدنا على أدب الخبر حتى أصبحنا نقرأ القصـيدة أو القصـة كما نقرأ الجريدة اليوميـة — لمـا تمدنا به من معلومات — وأصبحنا أيضا نقيم العمـل الأدبى على قـدر ما يحتوى من مادة جديدة — أى حسب موضوعه •• حتى أن أحد الكتاب المعاصرين كتب مرة ينتقد رواية (جيمس جويس)

James Joyce المعروفة (يوليسيس) ــ وهى من الأعمال الأدبيــة الكبرى فى عصرنا الحــديث ــ فقــال ان المعلومات النفسية التى تزودنا بها هــذه الرواية أقل بكثير من المعلومات النفسية التى نحصــل عليهــا من مؤلفات العــالم النفســانى المعروف (فرويد) .

وليس أدل على انحراف الذوق الفنى اليوم من مثل هذا الرأى وهو مثل من أمثلة الآراء المنتشرة الشائعة بين المهتمين بالأدب والنقد وخاصة فى مصر ممن يقرأون القصة أو يشاهدون المسرحية وكأنهم يستمعون الى نشرة الأخبار .. ولا أحد ينكر أن موضوع الخبر فى نشرة الأخبار هام فى ذاته ولذاته ، أما فى الفن فموضوع الخبر فى القصة أو المسرحية لا قيمة له فى ذاته ، بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعينة التى يؤديها .. خذ مثلا خطاب مارك أنتونى فى مسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » ، وهو الخطاب المعروف الذى يكرر فيه أنتونى عبارة (وبروتس رجل شريف) .. لو أن شكسبير بدل أن يجعل أنتونى ينطق بهذا الخطاب الذى يحاول فيه أن يصــور بروتس بصــورة الخائن ليثير الجماهير عليه ــ جعل أنتونى يتحرى الحقيقــة بالنسبة لنفسية بروتس وبدلا من أن يكرر عبارة (وبروتس رجل شريف) تكرارا لا يضيف شيئا جديــدا الى معرفتنــا

بيروتس ــ زودنا بحقائق أكيدة ومعلومات جديدة عن شخصية بروتس وحللها تحليــلا كاملا ٠٠ لو أن شكسبير فعل هــذا لمــا كان لخطاب أنتونى الأثر الذى يحدثه فى نفوسنا من اثارة الشفقة على قيصر والحقد على بروتس ، حقيقة أن فهمنا لبروتس سيكون أشمل وأعمق وادراكنا للعوامل التى دفعته الى اغتيال قيصر سيكون أتم ــ ولكن هــذا لن يضيف شيئا للمسرحية ، بل فى الغالب أن المسرحية ستتوقف كمسرحيــة الى أن ينتهى أنتونى من سرد المعلومات التى جمعهــا عن بروتس ٠٠ فهذه المعلومات تزيدنا علما بالتاريخ ولكنهــا لا تحقق الغرض الفنى الذى من أجله كتب شكسبير خطاب مارك أنتونى المعروف ٠

والأمثلة غير ذلك كثيرة ، وكلها تشير الى أن الموضــوع فى العمل الأدبى لايمــكن أن يكون هاما فى ذاته ولذاته بل يكتسب أهميته من الغرض الذى يسعى الكاتب الى تحقيقه ــ وهو على الدوام اثارة احساس معين فى نفس القارىء ٠٠ ففى العصر الذى ازدهرت فيه الدراما عند الاغريق ــ عصر ايسكلس وبروبيديز وسوفوكليز ــ لم تكن موضــوعات التراجيديات التى كتبها هؤلاء الكتاب جديدة أو مبتكرة ــ فهم قد صاغوا مسرحياتهم من الأساطير المعروفة المــألوفة لدى العامة والمثقفين

من أبناء ذلك العصر ، فالدراما الاغريقية لم تستمد قيمتهـا أو معناها من الخبر أو الموضوع الذى تعرض له .

ومسرحيات شكسبير هى الأخرى قد استعار الشـاعر مادتها من الأساطير والقصص المعروفة فى زمانه فالخبر فيهـا ليس بالجديد ولا يمكن أن يكون هاما فى ذاته ، بل يسـتمد أهميته وكيانه نفسه من تضامنه مع غيره من الأخبـار لتحقيق غرض معين .. وهكذا الحال مع جميع الأخبار وجميع الخبرات مهما كانت أصيلة أو جديدة .

فالخبرة فى ذاتها ولذاتها مجرد خبر — وهى قد تزيد من علمنا وتضيف الى معرفتنا ولكن لايمكن أن تكون لها الوظيفة الفنية التى تؤديهـا الخبرة عندما يستخدمها الكاتب لتحقيق غرض معين .. واستخدام الخبر أو الخبرة لتحقيق غرض معين هو ما نسميـه اليوم بالشـكل .. وهـذا هـو الفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشكل ، فالأولى من اختصاص العالم والثانية من اختصاص الفنان .

والفرق بين سيكولوجية الخبر وسيكولوجية الشـكل يتضمن التمييز بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية — فالحقيقة الفنية ليست فى استكشاف أو استنباط معلومات جديدة مهمـا كانت قيمة هذه المعلومات بل فى استخدام رمز أو نمط أو شكل

معين لاثارة احساس معين فى النفس •• وهذا هو السبب فى أن الموسيقى مثلا تحتمل التكرار أكثر من الأدب لأن الموسيقى بطبعها أقل الفنون قدرة على نقل الخبر وأكثرها قدرة على اثارة الاحساس عن طريق الشكل •

وللناقد المعروف (ريتشاردز) James Joyce نظرية فى سيكولوجية الشكل يقول فيها ان الانسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملى الملائم لها فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف فى سبيله فيتشتت المجهود •• ويرى (ريتشاردز) أن الأدب يزود الانسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير العملى لنزعاته فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة فى الانسان كما أنه يفرج عنها داخليا باطلاقها عن طريق الفكر والخيال ـ وقد أطلق ريتشاردز على هذه القوة التى يمكن أن تؤدى هذه الوظيفة لفظة (قيمة) وعرفها بأنها القدرة على ارضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة ، فالشاعر فى رأيه ، يستطيع أن ينال هذه القيمة كلما استطاع أن يخلق فى نفس القارىء حالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التى قد لا تتاح لنا للتعبير عن هذه النزعات تعبيرا

عمليـا •• ومثل هـذه الحالات التى تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطا تخيليا جديداً يسميها ريتشاردز « بالاتجاهات » فما هى بالضبط القيمة الشعرية التى تنتج هذه الاتجاهات ، أو كيف يتاح للشـاعر أن يقيم التوازن بين نزعـات النفس المختلفـة ؟

ان هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته بل هو يصل اليه عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصـيدة استخداما معينا فى اطار أو شـكل معين يستطيع به أن ينقل الى القارىء حالته هو الذهنية ، وهى حالة تناسقت فيها المشاعر تناسقا واضحا ، فاذا ما انتقلت الى القارىء انتقل معهـا التوازن والانسجام الى قوى نفسـه فشفى منها ما كان عليلا أو مختلا •

فالشعر اذن ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولا ثم ينتقل التأثير الى الجهاز العصبى فيهدىء ما قد يكون به من اضطرابات ويسـاعد اختـلاجات النفس المقلقـلة على الاستقرار ، ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد فى النفس حالة لا شعورية من الاحساس بالسيطرة على الذات يتبعها شـعور بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة •• وهذه الحالة وهذا الشعور لا يتأتى عن طريق الموضـوع فى ذاته بل

عن طريق الشكل الذى تتخذه الخبرة فى نفس الفنان وهو الشكل الذى ينتقل للقارىء عن طريق العمل الفنى •

ولأن العمل الأدبى يستمد كيانه من استعمال الخبرة فى شكل معين فالنقد الأدبى الحديث لا يؤمن بنثر الشعر لشرحه ، أو بتلخيص القصة لنقل فحواها الى القارىء ، اذ أنك بهذا تهدم الكيان الذى تستمد منه القصة أو القصيدة معناها لأن هذا المعنى لا يتأتى الا بالشكل المحدد الذى صاغ به الشاعر القصيدة أو الكاتب القصة ـ خذ مثلا قصة فلوبير الخالدة (مدام بوفارى) لو أنك حاولت أن ترويها لفقدت الكثير من أثرها بل لربما أحدثت فى النفس أثرا مضادا لما تحدثه قراءة القصة كما كتبها (فلوبير) •• وهذه المقطوعة التى اقتبسها من قصيدة الشاعر المعاصر (لوى ماكنيس) :

لم أولد بعد فاستمع الى
لا تدع الخفاش أو الفأر أو القاقم
أو الغول يدنو منى •
لم أولد بعد ـ فواسنى وطمئنى
فانى أخاف الجنس البشرى ـ وأخشى
أن يحيطنى بحوائط عالية

وبمخدرات قوية يخدرنى ــ وبأكاذيب محكمة يضللنى .

وفوق الباسطات يصلبنى ــ وفى بحور من الدم يغسلنى..

لو أنك حاولت أن تلخص الفكرة أو الموضــوع فى هذه المقطوعة لجاءت فكرة عادية بل ربما تكون مضحكة .. فمن يستطيع أن يتصــور أن طفلا لم يولد بعد يرجو حمايته من العالم .. وحتى لو أنك تقبلت هــذه الفكرة واعتبرتها فكرة أصيلة مبتكرة .. فلن يكون لهــا نفس الأثر الذى تحدثــه المقطوعة والقصيدة كلها فى نفسك .

لذلك كان من العبث أن تبحث عن المعنى العام لقصة من القصص أو أن تتطلب من كاتبها فلسفة معينة أو أن تلومه لأنه لم يحل مشكلة اجتماعية ما ... فأنت فى جميع هذه الأحوال تتجاهل القصــة وتنكر وجودها كعمــل أدبى له كيانه الذى يعتمد على العلاقات التى تقوم بين عناصره وتفاصيله المختلفة ، وأنت فى جميع الأحوال أيضا تحاول أن تفصل الموضوع عن الشكل وهو الأمر الذى لا يتأتى فى العمل الفنى المتكامل .

ان الموضوع يمكن أن يقوم منفصلا عن الشكل ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون عملا فنيا ــ بل ــ كما سبق أن قلت ــ مجرد خبر مثل الأخبار التى نقرؤها فى الجرائد أو المعلومات

التى نحصل عليها من كتب التاريخ والاجتماع .. على أن الشكل لا يمكن أن يقوم منفصلا عن الموضوع لأن الشكل هو استخدام الخبر أو الموضوع لتحقيق غرض معين .. ولذلك فان النقد الحديث لا يفصل بين الشكل والموضوع لأنه يعتبر العمل الأدبى كائنا حيا .. ومثل كل كائن حى آخر لا يمكن أن نشطره شطرين .

والكاتب لا يفكر فى الموضوع منفصلا عن الشكل أو فى الشكل منفصلا عن الموضوع ، فان فعل جاءت كتاباته سقيمة عليلة .. والكاتب الذى يفكر فى الموضوع منفصلا عن الشكل بالخبر لذاتــه أكثر من اهتمامه به كوســيلة لتحقيــق غرض معين ـ ومثل هذا الكاتب نسميه عادة كاتبا صاحب فكرة .. وهو قد ينجح فى نقل فكرته كما يفعل العالم أو المؤرخ ولكنه يفشل اذا قيس بغيره من الكتاب ممن لا يفصلون بين الموضوع والشكل .. ويكفى لتوضيح ذلك أن نقارن بين برناردشــو وشكسبير ، فمما لاشك فيه أن برناردشو قد عالج موضــوعات جديدة وأفــكارا مبتكرة فى مسرحيــاته أكثر بكثير مما عالج شكسبير غير أن « شو » كان يهتم بهذه الموضوعات والأفكار لذاتها أكثر من اهتمامه بها كوسيلة لتحقيق هدف فنى معين ـ وهو فى ذلك يتخذ من الفن تعبيرا مباشرا عن ذاتيته ـ ولذلك

بعد بضع سنوات من موته بل وفى حياته زالت الجدة عن الكثير من موضوعاته وأفكاره وتناقصت تبعا لذلك أهميـة « شو » وبدأت الناس تنصرف عن قراءة مسرحياته وتمثيلها .. فى حين أن شكسبير مازال يمثل على جميع مسارح العـالم بما فى ذلك المسرح السوفييتى الذى توفر على دراسته أكثر بكثير مما توفر على دراسة شو رغم ما ينسب أحيانا الى شكسبير من رجعيـة وما ينسب الى شو من أفكار تقدمية ــ لأن شخصية الفنـان ومعتقداته وخبراته الذاتيـة لا تهم قدر ما تهم قدرتـه على استخدام هذه الخبرات لتحقيق غرض فنى معين .

والكاتب الذى يفكر فى الشكل منفصلا عن الموضـوع هو أيضـا لا يحقق رسالته الفنية تمـام التحقيق اذ أنه يعتبر الشكل قالبا جامدا تصب فيه الاحساسات بدلا من أن يعتبره جزءا لا يتجزأ منها بل ويتشـكل بها .. ومثل هـذا الكاتب أيضا ــ فى تحيزه لشكل معين لا يتلاءم مع طبيعة الموضوع ــ انما يتخذ من الفن تعبيرا مباشرا عن ذاتيته .. ومن أمثلة ذلك الكاتب الذى يعالج واقع حياتنا المصرية بأسلوب عربى قديم لأنه يميل شخصيا الى هذا الأسلوب .. فمهما كان احساس مثل ذلك الكاتب بالواقع ومهما كان مدى وعيه له ، فان نقله لهذا الوعى ولهذا الاحساس لابد أن يكون ناقصـا مبتورا ،

لأنه فرض على الموضـــوع شـــكلا بعيدا كل البعـــد عنه .. والموضوع هو الذى يحدد الشكل وبالتالى فالشكل هو الذى يكيف الموضوع ويحيله من خبرة عادية الى خبرة فنية .

والنقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمتـــه من موضوعه أو من شكله منفصلا ــ بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب .

مختارات من كتاب (فن القصة القصيرة)

ـ ١ ـ

القصــة القصــيرة

القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع فى صفحات قلائل بل هى لون من ألوان الأدب الحـديث ظهر فى أواخـر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة .

وقبل القرن التاسع عشر شـهد تاريخ الآداب الغربيـة عدة محاولات لكتابة القصص القصيرة ــ ولكنها كانت قصصا قصيرة من ناحية الحجم فقط لا من ناحية الشكل ــ ولقد قامت أولى هذه المحاولات فى القرن الرابع عشر فى روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان ، كانوا يطلقون عليهـا اسم « مصنع الأكاذيب » اعتاد أن يتردد عليها فى المســاء نفر من سكرتيرى البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار .. وفى مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر

الطريفة عن رجال ونساء ايطاليا ــ وعن البابا نفسه مما دعا الكثيرين من الأهالى الى التردد على هذه الندوات حتى لا يهزأ بهم فى غيبتهم •

وكان من أكثر رواد « مصنع الأكاذيب » مثابرة وأخصبهم خيالا رجل غريب الأطوار اسمه « بوتشيو » اشتغل نصف حياته سكرتيرا للبابا ــ تزوج وهو فى السبعين فتاة فى الخامسة عشرة وبدأ بهذا الزواج حياته الأدبية فدون النوادر التى قصها وسمعها فى مصنع الأكاذيب فأعطاها بذلك شكلا أدبيا سماه « الفاشيتيا » تداولته بعده أجيال عديدة من الكتاب ومن أمثلة الفاشيتيا القصة التالية من قصص « بوتشيو » أنقلها كما هى :

« كنت فى جمع من الأصدقاء تتناقش فيما يجب أن يوقع من عقوبات على الزوجات الخائنات فقال صديقنا (سالوتاتى) ان أفضل عقاب ــ فى رأيه ــ ما هدد به رجل من بولونيا زوجته فلما سألناه عن هذا العقاب قال :

كان لى صديق من بولونيا محترم بين أصدقائه الا أن زوجته كانت سخية جوادة مع الرجال حتى أنها تعطفت على مرة أو مرتين فى حياتها •ففى ليلة من الليالى ذهبت الى منزل صديقى فسمعته يتشاجر مع زوجته ، كان يؤنبها على خياناتها المتكررة ، وكانت هى مثل غيرها من النساء فى هذه الأحوال تنكر كل

شيء ، وأخيرا صــاح الزوج فى صــوت مرتفع « جيوفانا ــ جيوفانا ــ انى لن أضربك ولن أشهر بك ولكنى قد عزمت على أمر أنتقم به لنفسى وهو أن أعيش معك وأجعلك تلدين طفــلا بعد طفــل الى أن يمتــلىء البيت بالأطفــال ثم أترك البيت وأهجرك » .. وضحكنا جميعا لهذا النوع الغريب من العقاب الذى أراد به الزوج الغبى أن ينتقم لشرفه من خيانات زوجته ».

لقد كانت هذه القصة جديدة مختلفة عما سبقها من القصص الغربية اذ اعتادت هــذه الأخيرة أن تختــار شخوصها من بين الأبطال أو الحيوانات كما كانت تستهدف دائما قصــدا دينيا أو خلقيــا .. أما قصــة « انتقام الزوج » وغيرها من القصص التى نشأت فى « مصنع الأكاذيب » فقد كانت بسيطة التعبير ، تختار أشخاصها من بين الأفراد العاديين وتستهدف التسلية . وكل هذه الصفات من صفات القصة القصــيرة كما نعرفهــا اليوم .

أما المحاولة الثانية فقد ظهرت أيضا فى القرن الرابع عشر فى ايطاليا وقام بها « جيوفانى بوكاتشيو » صاحب « قصص الديكامرون » أو « المــائة قصة » بعد أناجتــاح الطاعون بلدته فلورنس فتخيل أن جماعة من الرجال والنساء ممن أبقى عليهم الطاعون قد برحوا فلورنسا ضجرا بمناظر الموت والدمار

فيها وذهبوا الى قصر أحدهم فى الريف حيث اتفقوا على أن ينسوا آلامهم بأن يقص كل منهم على صاحبه قصة من القصص .

وكانت سهرات « بوكاتشيو » وأصحابه طويلة متصلة تختلف عن الندوات التى كانت تعقد « بصنع الأكاذيب » والتى لم تكن تستغرق الا ساعات قليلة ولذلك جاءت القصص التى كتبها « بوكاتشيو » وسماها « النوفلا » أطول بكثير من قصص مصنع الأكاذيب والمعروفة باسم « الفاشيتيا » . ولكن ليس هـذا هو الفرق الوحيد فرغم أن كلا من النوعين كان ينقل خبرا معينا عن بعض الأفراد ممن لهم وجود فى الحقيقة أو فى خيال الكاتب ، الا أن رواية الخبر فى « النوفلا » كانت تلقى من العناية قدرا أوفر بكثير مما كانت تلقاه فى « الفاشيتيا » . ولعل هذا هو السبب الذى من أجله عاشت (قصص الديكامرون) وتداولتها الأجيال واقتبس منها الشعراء والكتاب فى كل زمان .

فى قصة من هذه القصص يشير « بوكاتشيو » الى فن العناية برواية الخبر فيقص علينا قصة سيدة من سيدات روما كانت تتنقل من بلد الى آخر سيرا على الأقدام وبصحبتها جماعة من الناس ، وفى يوم من الأيام كان يبدو على السيدة الأعياء

والتعب فتقدم اليها أحد أصحابها يقترح أن يقص عليها قصة طريفة تقطع بها الوقت فلا تشعر بمتاعب السير بل تحس وكأنها تمتطى صهوة جواد يقطع بها الأرض فى سرعة وسرت السيدة لهذا الاقتراح ثم بدأ صاحبها قصته وكانت قصة شائقة فى موضوعها ولكن الرجل كان يكرر نفس الكلمة ونفس المعنى مرات كثيرة كما كان يخلط بين أسماء الأشخاص فى القصة بل ويتوقف أحيانا ليعتذر عن خطأ قد ارتكبه ، ثم يعود الى الحديث فتتشابه عليه الموضوعات حتى أصبح لا يعرف كيف يصل بقصته الى نهايتها •

فلما رأت السيدة ذلك التفتت اليه وقالت « آسفة يا سيدى » لأن جوادك يسير سيرا خشنا ، فأرجو أن تسمح لى بالنزول عن ظهره •

ولكن جواد « بوكاتشيو » كان على عكس ذلك يسير سيرا هادئا منتظما لا تكاد تحس بحركته ، فهو يعطيك الخبر فى كثير من الأناة والتفصيل والعناية ، وهو يسير بك فى طريق ممهد قصير كل ما فيه يدخل السرور الى النفس ، ففى القصة يسميها « بوكاتشيو » (انتصار المرأة) يروى لنا قصة زوج غنى غيور مازال يتشكك فى زوجته حتى دفعها الى خيانته ، فصارت تشجعه على شرب الخمر الى أن يفقد الوعى ثم تذهب

للقاء عشيقها ، ولكن الزوج يكتشف الحقيقة بعد قليل فيغافل زوجته فى ليلة من الليـالى ويمتنع عن الشرب ثم يتظاهر بالنوم حتى اذا خرجت المرأة للقـاء عشيقها قام هو فأوصـد الباب بالمفتاح ثم جلس الى جانب النافذة ينتظر عودتها ، وتعود الزوجة بعد منتصف الليل ، ولكن الزوج يأبى أن يفتح لها الباب رغم توسلاتها الكثيرة • وتخشى المرأة أن يستيقظ الجيران ويروها فى هـذا الموقف المخجل ، فتفكر فى حيلة ، ثم ما تلبث أن تلتقط حجرا كبيرا من الأرض وتقسم لزوجها أنها سترمى بنفسها فى البئر التى تقع خارج البوابة ، ثم تقذف الحجر فى المـاء وتختبىء خلف الباب • ويسمع الزوج صـوت ارتطام الحجر بماء البئر فيأخذ الدلو والحبل ويهرع الى انقاذ زوجته ، ولكن ما أن ترى الزوجة زوجها يندفع الى البئر حتى تسرع الى داخل البيت وتقفل الباب وراءها ثم تأخذ مكانها الى جانب النافذة وتصيح فى زوجها قائلة :

ـ كان الأجـدر بك أن تعود الى بيتك مبكرا بدل أن تحتسى الخمر الى ما بعد منتصف الليل •

ويعلم الزوج أن زوجته قد غررت به فيتوسـل اليها أن تسمح له بالدخول ولكنها ترفض فيغضب وتغضب هى أيضـا

ويحتدم بينهما النقاش ويرتفع صوتها وصوته ويستيقظ الجيران ويسألونها ما الخبر فتبكى وتقول :

ـ ان هذا الزوج الظالم يتركنى وحدى كل ليلة ، ويذهب يحتسى الخمر فى الحانات ولا يعود الا قبل منتصف الليل ، وقد صبرت على هذه الحال يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر ولكن لكل شىء نهاية ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سيرته فيخجل من نفسه وربما يفيده هذا الخجل فيتغير سلوكه فى المستقبل .

ويقص عليهم الزوج القصة الحقيقية ولكن الزوجة تبكى وتقول :

ـ تصوروا أى نوع من الرجال قد بليت به ، بل تصوروا لو أننى كنت مكانه فى الشارع وكان هو مكانى فى البيت أغلب ظنى أنكم كنتم تصدقون ما قاله عنى ، ولكن الحمد لله أن الأمر عكس ما هيأ له الخمر أن يقول .

ويؤنب الجيران الزوج على اتهامه لزوجته بالخيانة وينتقل الخبر من بيت الى بيت حتى يصل الى أهل زوجته ، وينتهى الأمر بشجار يؤدى الى ضرب الزوج ضربا شديدا والتجاء الزوجة الى بيت أهلها .

ويعيش الزوج فى البيت وحده وتمضى الأيـام فتضجره الوحـدة ويذهب يرجو أصـدقاءه فى أن يصلحوا بينه وبين زوجته ، ويتم الصلح أخيرا بعد أن يقسم الزوج على أنه قد أقلع عن الغيرة ، وبعد أن يعد بأن يسمح لزوجتـه بأن تفعل ما تشـاء على شرط أن تتصرف بحكمـة وروية • وينهى « بوكاتشيو » قصته فى تهكم فيقول :

ــ وهكذا ساد السلام مرة أخرى بين الرجل وامرأته رغم ما لحقه من أضرار • فلتقل معى أيها القارىء : يحيا الحب ! والموت للحرب ولكل من يعلنها على النساء •

***

عندما كتب « بوكاتشيو » قصصه فى القرن الرابع عشر كان يروى خبرا معينا يبرزه ويفصـله حتى يشـغل اهتمـام القارىء • واستمرت القصة القصيرة تسير فى هذا الطريق أجيالا عديدة بعد « بوكاتشيو » فيسلط الكاتب أضـواءه على واقعة مثيرة فى حياة فرد من الأفراد ما يزال بها حتى تنتهى فى أغلب الأحيان الى خاتمة مرسومة كالفراق أو الموت أو الزواج •

وظلت القصـة القصيرة على هـذا الحـال الى أن جاء « موباسان » فى النصف الثـانى من القرن التاسـع عشر وكان

يعتقد أن الحيـــاة تختلف عما ترســـمه القصص ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، وهى فى الغالب تخلو من الأحداث الخطيرة أو الوقائع الهامة ، ولكن على الرغم من ذلك فان بين طياتها من الأمور العاديـــة التى تحدث كل يوم ما قد تعكس زوايا وأضواء ومعانى جديرة بالاعتبار . ولم يكن من الضرورى فى رأى موباسان أن يتخيل الكاتب مواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما بل على العكس يكفيه أن يصـــور أفرادا عاديين فى مواقف عادية كى يفسر الحياة تفسيرا سليما ويبرز ما فيهـــا من معان خفية .

ولم يكن موباسان فريدا فى نظرته هـــذه فقد كان ينتمى الى مدرسة العصر من الطبيعيين أمثال « زولا » و « فلوبير » وغيرهما ممن حاولوا تصـــوير الحياة فى رواياتهم تصـــويرا واقعيا بكل دقائق الحيـــاة وتفاصيلها الا أن « موباسان » كان يختلف عن هؤلاء فى شىء واحد ، فهو يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هـــذه الواقعية الجديدة التى ترى أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها ولكنها تحوى من المعانى قدرا كبيرا ، وكان كل هم « موباسان » أن يصـــور هذه اللحظات وأن يستشف ما تعنيه ، ولكنها قصيرة ومنفصلة ولكل منها معناها المعين فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟ واهتدى « موباسان » الى الحل .

ان هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لايمكن أن تعبر عنها الا القصة القصيرة •

وكان هذا اكتشافا خطيرا بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث لا لأن القصة كانت تلائم مزاج « موباسان » وعبقريته الفريدة ، بل لأن القصة تلائم روح العصر كله ، فهى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التى لا تهتم بشىء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة ، ولعل هذا هو السبب الأول فى انتشار القصة القصيرة منذ « موباسان » الى يومنا هذا •

ولقد جاءت قصص « موباسان » مختلفة عن كل ما سبقها من قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها فى بادىء الأمر كقصص قصيرة ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأى فنجد أحد كبار النقاد يكتب بعد موت « موباسان » بأعوام قليلة فيقول :

« ان القصة القصيرة هى « موباسان » ــ و « موباسان » هو القصة القصيرة » •

وهكذا سجل « موباسان » القصة القصيرة باسمه كما

يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشـكل الذى رسمه لها ، ولا غرابة فى هـذا فالشـكل الذى اختاره « موباسان » للقصة لم يأت من باب المصادفة ، وانما جاء مطابقا للأغراض التى كان يسعى اليها ولروح العصر التى يمثلها .

فقد كان من الواضح أن الواقعيـة الجديدة التى يدين بها » موباسان « ترى الحياة تتكون من لحظات منفصلة ، ولذلك فالقصة عند « موباسان » تصـور حدثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشكل الذى اتخذته القصـة القصيرة منذ « موباسان » الى يومنا هذا ولقد أضفى هـذا الشكل على القصة القصيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد « موباسان » من كبار كتـاب القصة القصيرة أمثال « أنتون تشيكوف » و « كاترين مانسفيلد » و « ارنست همنجواى » و « لويجى بيراندللو » .

- ٢ -

بنـاء القصـة

(أ) الخبر والقصـة

من المعروف أن القصة تروى خبرا ولكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة .. فلأجل أن يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه خصائص معينة أولها أن يكون له أثر كلى ولكى نفهم ما نعنى بالأثر الكلى دعنا نقرأ المقتطف التالى من خطاب « لليدى مارى مونتاجيو » :

« أظن أن هـذه هى المرة الأولى التى تأخرت فيهـا فى الكتابة اليك ، وقد تعجب اذا عرفت أن تأخيرى جاء نتيجـة لانشغالى انشغالا كليا . فأنا أقضى سـاعات طويلة فى ركوب الخيل وصيد الغزال وقد حققت فى هذا المضمار مهارة عظيمـة جعلتنى شديدة الرضا عن نفسى .. وصاحب السمو الملكى يصيد فى « ريتشموند بارك » وأنا من رفاقه فى الصيد ، ولعلك بعد

ذلك لا تقول أنى امرأة عجوز . وقد عاد اللورد بولينجبروك الى انجلترا ، وأغرب الأنبـاء هنا هى مغازلة اللورد بانهرست للأميرات مما أثار التخمينـات فى المجتمعـات ولكنى أنا التى لا يغيب عنى شىء أعتقد أن هنـاك علاقـة أكيدة بين اللورد بانهرست ومسز هوارد » .

فى هذا الخطاب تقص الليدى مارى مونتاجيو عدة أنباء فهى تخبرنا أنها جد مشغولة وأنها تقضى ساعات طويلة فى ركوب الخيل وصيد الغزلان وأنها راضية لذلك عن نفسها ، ونحن نعلم أيضا أن ولى العهد يصيد فى « ريتشموند بارك » ـ وأن اللورد « بولينجبروك » قد عـاد الى انجلترا وأن « الليدى مارى مونتاجيو » تعتقد أن هناك علاقـة بين لورد بانهرست ومسز هوارد .. والواقع أن الخطاب ملىء بالأخبار ، ولكنها رويت بحيث جاء كل خبر منها منفصلا عن الآخر لا يرتبط به بعلاقة . ومما لا شك فيه أن كل خبر فى هـذا الخطاب يزودنا بقسط من المعلومات ــ أى أن لكل خبر معنى .. ولكن هذه الأخبار مجتمعة كما جاءت فى الخطـاب ليس لها معنى واحدا ولذلك فلا يمكن أن يكون لها أثر كلى .

دعنا الآن نقرأ هذا المقتطف من كتاب عن حياة الشـاعر « دانتى » :

« من المحقق أن سيدة تسمى مادونا بياتريس عاشت فعلا فى فلورنس فى عصر دانتى ، وكانت تنتمى الى عائلة فلورنسية تدعى عائلة بوتينارى — وقد عرف عن هذه السيدة الجمـال وحسن الخلق .. وأعجب بها دانتى وأحبها ونظم الأغانى فى مدحها . وبعد موتها أراد أن يعلى اسمها ومن ثم ظهرت عدة مرات فى قصيدته الكبيرة الكوميديا الالهية .

هذا المقتطف أيضا ملىء بالأخبار .. فالكاتب يخبرنا أن سيدة تسمى بياتريس عاشت فى فلورنس فى عصر دانتى ، وأنها كانت جميلة ، تنتمى الى أسرة فلورنسية ، وأن دانتى أحبهـا ولذلك نظم فيها الأغانى فى حياتها ، وأعلى اسمها بعد مماتهـا فىشعره .. ولو أنك أخذت كل خبر فى هذه الأخبار على حدة لمـا وجدت له معنى . فمثـلا لو أنك قلت ان سـيدة تدعى « بياتريس » عاشت فى «فلورنس » لمـا كان لذلك معنى مستقلا ولو أنك قلت ان سـيدة تدعى « بياتريس » كانت جميـلة لمـا كان لذلك معنى فى ذاته أيضا وبالمثل لو قلت ان سـيدة تدعى بياتريس كانت تنتمى الى عائلة فلورنسية ولكنك لو قلت ان سيدة تدعى « بياتريس » عاشت فى « فلورنس » وأنها كانت تنتمى الى عائلة « فلورنسـية » كانت جميلة وأن « دانتى » أحبها ونظم الشعر فيها الى آخر ما فى المقتطف لوجدت أن هذه

الأخبار فى مجموعها تعنى شيئا ، اذ أن الكاتب قد رواها بحيث يرتبط كل خبر منها بغيره من الأخبـــار فيكون لمجموعها معنى وبذلك يمكن أن نقول ان لها أثرا كليا .

وهذا هو أول مستلزمات القصة : أى أن الخبر الذى ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلى .

ولكن الأثر أو المعنى الكلى لا يكفى وحده لكى يجعل من الخبر قصة .. فلكى يروى الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر .. وهو أن يكون للخبر بداية ووســط ونهاية ، أى أن يصور ما نسميه « بالحدث » .

ولأجل أن نفهم ما نعنى بالحدث دعنا نقرأ المقتطف التالى من كتاب عن حياة الرعاة فى انجلترا .

« عندما خيم الظلام خرج « بيتر » مع كلبه فوجد الغزلان ما زالت ترعى على الربوة . وتسلل بخفة خلف الأجمـــة حتى واجهته الربوة وخلف قمتها الســماء مليئة بالنجوم واتضحت أمام عينيه وهو يتقدم أجسام الغزلان برؤوسها المنحنية ، وتراجع قليلا ثم اختفى فى خندق وراء حائط وبدأ يتقدم من جديد . وكانت خطته تنحصر فى اثارة خوف الغزلان حتى اذا ما تفرقت

فى طريقها الى الغابة مرت به واصطاد احداها •• ولم تسمع الغزلان وقع أقدامه حتى أصبح على مبعدة ستين ياردة منهـا فقفزت عبر الخندق متفرقة فى اتجاهات مختلفة ولم يمر فى اتجاه الغابة الا غزال واحد ، ووراء هـذا الغزال أرسـل « بيتر » كلبه •• ومرق الكلب كما يمرق السهم من القوس و « بيتر » ، يجرى وراءه كما لم يجر من قبل حياته •• ولفترة قصيرة ظهر الغزال على الثلج والكلب يطـارده مطاردة حامية ، ثم ابتلعهما الظلام ، ولكن فى أقل من نصف دقيقة وصل الى مسمع « بيتر » صرخة طويلة باكية لغزال فى محنة •• وكان الكلب قد أمسك صيده من احدى ساقيه الأماميتين فوق الحـافر بقليل وشدد قبضته عليها ، وكانا يكافحان على الثلج عندما وصل « بيتر » وألقى بنفسـه على ضحيته وغرز سكينه فى القصبة الهوائيـة للغزال ، وبعد أن قتله ألقاه على ظهره وعاد الى البيت لا عبر البوابة ولا الطريق العام وانما عبر الحقول والأدغال حتى وصل الى الجهة الخلفيـة لكوخ أمه ، ولم يكن بتلك الجهـة باب ولكن كان لها نافذة ، وعندما قرعها وفتحتها أمه دفع بالغزال داخل البيت دون أن ينطق بكلمـة ثم اسـتدار الى واجهـة البيت ودخل من الباب •

ان الخبر الذى يحتويه هذا المقتطف يختلف عن الخبر السابق ، الذى أفدنا منه الشاعر دانتى أحب فتاة فلورنسـية

تدعى بياتريس وأنها كانت جميلة وأنه نظم الشعر فيها ، فهـذا مجرد خبر يزودنا بالمعلومات كالأخبار التى نسمعها أو نقرؤها فى الصحف • أما خبر اصطياد « بيتر » للغزال فلا يقتصر على تزويدنا بالمعـلومات اذ أنه يهـدف الى غرض آخر وهو أن يصور حدثا •

ولو أننا دققنا فى هـذا الحدث لوجدناه يتكون — ككل حدث آخر — من مراحل ثلاث : المرحلة الأولى وهى البداية • والمرحلة الثانية وهى الوسط والمرحلة الثالثة وهى النهاية •

ففى المرحلة الأولى وهى البداية ، أو كمـا يسميها بعض النقاد الموقف ، عرفنا أن الوقت كان ليلا وأن الغزلان كانت ترعى على الربوة أو « بيتر » خرج مع كلبه للصيد ، أى أنه فى هذه المرحلة اجتمعت كل القوى أو العوامل التى ترتب على وجودها معا موقف معين نشأ منه الحدث • وتلى ذلك المرحـلة الثانية التى نسميها الوسط ، وهى تنمو حتما وبالضرورة من الموقف أو البداية وتتطور الى سلسلة من النقاط تمثل تعقيدا أو تشابكا متزايدا بين العوامل أو القوى التى يحتويها الموقف• « فبيتر » يتسلل خلف الأجمـة ، ثم يتراجع ، ثم يتربص فى الخندق ثم يتقدم من جديد خلف الحـائط ، وتسمعه الغزلان فتقفز فى اتجاهات مختلفة ويتجه واحد منها الى الغابة ويلاحقـه

الكلب وينقض عليه ويمسك بساقه الأمامية الى أن يأتى « بيتر » فيلقى بنفسه على ضحيته ويغرز سكينه فى رقبتها وهكذا يقتل الغزال . ولكن الحدث لا ينتهى هنا .. فبعد أن يقتل « بيتر » يخبرنا الكاتب أنه يحمله على ظهره ويسير به عبر الحقول والأدغال حتى يصل الى الجانب الخلفى لكوخ أمه فيقرع النافذة وتفتحها أمه فيدفع بالغزال الى داخل البيت ثم يستدير الى واجهة البيت ويدخل من الباب ، وهذه هى المرحلة الثالثة أو النهاية وفيها تتجمع كل القوىالتى احتواها الموقف أو البداية فى نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث .. فلو أن الكاتب قد توقف عند النقطة التى قتل فيها « بيتر » الغزال فى الغابة لما كان للحدث معنى بل لما كان له وجود فلم يخرج « بيتر » لمجرد قتل الغزال وانما خرج ليصيده ويعود به الى البيت ولذلك فان الحدث ينتهى أو يتكامل عندما يحقق « بيتر » ذلك ، عندما يقرع النافذة وتفتحها أمه ويدفع بالغزال الى داخل البيت ثم يستدير ليدخل هو من الباب ، فهذه النقطة بالذات هى السبب فى وجود الحدث فى الأصل ، ولذلك نرى أن كل العوامل التى تجمعت فى البداية والتى نشأ عنها موقف معين نما منه الحدث وتطور فى الوسط تنتهى بالضرورة الى هذه النقطة .. وهى النقطة التى يكتسب بها الحدث معناه ، ولهذا

السبب اصطلح بعض النقاد على تسمية هذه النقطة ـ وهى التى تمثل نهاية الحدث ـ بنقطة التنوير .

***

يتضح من تحليل المقتطفات الثلاثة السالفة أن ليس كل خبر يروى قصة . فمن الأخبار ما يمكن أن توضع جنبا الى جنب (كما فى خطاب ليدى مونتاجيو) ومع ذلك تظل مجموعة أخبار متفرقة لا تنتج أثرا كليا ـ ومن الأخبار ما توضع جنبا الى جنب (كما فى المقتطف عن بياتريس وداتنى) فتنتج أثرا كليا ومع ذلك تظل مجرد خبر يزودنا بالمعلومات ولكنه لا يروى قصة .

فلقد اتضح لنا أنه لكى يروى الخبر (كقصة اصطياد بيتر للغزال) لا يكفى أن يكون الخبر ذا أثر كلى بل يجب أن يصور حدثا له بداية ووسط ونهاية ـ أى أنه ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة الى نقطة معينة .

والفرق بين الخبر الذى يقتصر على تزويدنا بالمعلومات والخبر الذى يصور حدثا هو الفرق بين مجرد الخبر وبين القصة . ولقد يظن البعض أن الفرق بين الخبر والقصة أن الخبر مستمد من الحقيقة وأن القصة من نسج الخيال ، ولكن

هذا غير صحيح • فقصة اصطياد (بيتر) للغزال قصـــة حقيقية حدثت بالفعل ولا أثر للخيـــال فيها ومع ذلك فقد تحققت لها مقومات القصة لأنها تصور حدثا فى حين أن الكثير من القصص أو الحكايات التى تنسجها أخيلة الكتاب ليست فى الواقع قصصا على الاطلاق ، وانما هى مجرد أخبار تزودنا بالمعلومات ولكنها لا تصور حدثا له بداية ووسط ونهاية •

ولقد يظن البعض أن كل حكاية تنشر أو تروى لابد وأن لها بداية ووسط ونهاية وأنها بناء على ذلك لابد وأن تصــور حدثا ، أى أنها قصة ، ولكن هذا غير الواقع ، فالكثير مما ينشر على أنه قصص ليس قصصا على الاطلاق ، بل مجرد أخبار ، وهذه الأخبار التى يكتبها الكتــاب وينشرونها على النــاس متنكرة فى زى قصص كثيرة ، بل ان الصحف والمجــلات مليئة بها • ولكى ندرك بوضوح الفرق بين الخبر والقصة دعنا نقرأ الحكاية التالية التى نشرت فى احدى الصحف الانجليزية حديثا على أنها قصة الأسبوع بعنوان •• (قتل أم انتحار)

مختارات من كتاب
(نظرية الدراما من أرسطو الى آلان)

التراجيـــديا

تعريف : التراجيـــديا اذن ــ هى **محاكاة لفعل مهم ــ كامل** ــ له حيز مناسب بلغة بها متعة ــ وبطريق الفعل لا بطريق السرد بهدف اثارة الشفقة والفزع لكى تصل بهذين الشعورين الى درجة النقاوة والصحة .

مقومات التراجيديا :

التراجيديا تحاكى بالتمثيل (التصـــوير) ولذلك فالمنظر جزء من أجزائها بطبيعة الحـــال ــ وكذلك الموسيقى والنظم فكلاهما من وسائل المحاكاة .

ولمـــا كانت التراجيـــديا محاكاة لفعل وكان هـــذا الفعل يشترك فيه أناس لهم بالضرورة من الطباع والعواطف ما يميزهم عن غيرهم ، لأن الفعل آنما يستمد كيانه من هـــذه الســـمات

المميزة ، لذلك فلابد فى التراجيديا من وجود الطباع والعواطف كالأصل والسبب فى الفعل ، وبالتالى فى السعادة أو الشقاء .

وفى التراجيديا أيضا لابد من وجود القصة . لأن محاكاة الحـديث لا تكون الا بالقصة .. والذى نعنيه بالقصـة هو ترابط الحوادث معا بحيث تكون بناء محكما .

ومن ثم فلابد للتراجيديا أن تحتوى على ستة أجزاء تشكل مع بعضها البعض التراجيديا فى مجموعها . وهذه الأجزاء هى : القصة ـ الطباع أو سمات الشخصيات المميزة ـ النظم .. العواطف (أو المشاعر) .. المناظر الموسيقى .

ومن هذه الأجزاء يندرج اثنان تحت الوسيلة وهما النظم والموسيقى وواحد تحت الطريقة وهو المنظر وثلاثة تحت موضوع المحاكاة وهى القصة والطباع والعواطف .

* * *

وأهم هذه الأجزاء هى القصة أو ترابط الحوادث معا .. فالتراجيـديا محـاكاة للأشخاص بل للأفعـال .. للسـعادة أو الشقاء لأن السعادة تكون فى الفعل .. والخير المطلق نفسه وهو الهدف من الحياة .. هو فعل من نوع معين .. لا مجرد صفة يتصف بها الفاعل .

وطباع الناس تشـكل صفاتهم فقط أو اذا شئت فسمها

شخصياتهم ·· ولكن بأفعالهم يصبح الناس سـعداء أو غير ذلك ·· وبناء على ذلك فالتراجيديا لا تحاكى الحدث من أجل محاكاة الطباع على العكس ان محاكاة الطباع انما هى جزء من محاكاة الحدث أو بمعنى آخر محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الطبـاع .

فالحدث أو القصة هى هدف التراجيديا ·· وفى كل شىء للهدف الأهمية الرئيسية .

والتراجيديا لا يمكن أن تكون بدون الحدث ولكنهـا يمكن أن تكون بدون الطباع .

ثم لنفرض أن شخصـا ما قد صنف أو نظم معا عددا من الخطب أو العبارات التى تعبر عن طباع قوية واضحة وبلغـة تفيض بالمشاعر فهل هـذا يكفى لاحداث الأثر التراجيدى ؟ ان هذا الأثر يمكن أن تحدثه قطعة من الكتابة فقيرة فى عرضها للطباع والمشاعر ولكنها غنية بقصة أو بناء محكم للحوادث ــ فكما فى الرسم أكثر الألوان بهاء اذا نشرها الفنان على اللوحة كيفما شاء وبدون خطة سـوف تعطينا من المتعة قدرا أقل بكثير مما يعطينا رسم بسيط فى ألوانه ولكنه محكم البناء كشكل من الأشكال .

أضف الى هـذا أن الأجـزاء ذات الأثـر الفعـال فى

التراجيديا ــ أى التى تكتسب بها التراجيديا قوتها هى أجزء فى القصة •• وأعنى بهــذه الأجزاء الاستكشاف والثورة • (أى التعرف والتطور الى العكس) •

ومن الأدلة على أهمية القصة أن المبتدئين عادة يتميزون باللغة وعرض الطباع ويفتقرون الى البناء القصصى المحكم •

القصــة اذن هى الجزء الرئيسى فى التراجيــديا ــ روح التراجيديا فى الواقع ويليها فى الأهمية الطباع (الشخصيات) ــ اذ أن التراجيديا محاكاة لحدث وبالتالى أو من خلال محاكاة الحدث لابد لها من محاكاة فاعلى الحدث •

وتأتى فى المحل الثالث العواطف ــ والعواطف تتضمن كل ما يقال مما هو صحيح ومناسب وهذا فى الحوار يعتمد على الفن البلاغى سواء أكان ذلك لاثبات قضية أو نفيها أو الافصاح عن فكرة لها صفة العموم •

أما الطبــاع فتتضمن كل ما يفيد عن شخصية المتــكلم ومزاجــه •

وفى المحل الرابع يأتى النظم ــ وهو التعبير عن العواطف بالكلمة •• ســواء أكانت نثرا أو شعرا •• وتأتى بعد ذلك الموسيقى ثم الرسم (المنظر) وهو أقلها شأنا لأن هــذا يعتمد على صانع المنظر أكثر من اعتماده على الشاعر •

بنـاء القصـة

دعنـا الآن نرى كيف يكون بناء القصـة ، بما أنها أهم عناصر التراجيديا .

لقد عرفنـا التراجيـديا بأنهـا محاكاة لحدث كامل له حيز معين .

فماذا نعنى بالحدث الكامل ، ان ما أعنيـه بهذا هو أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية ــ أما البداية فتعريفها أنهـا الشىء الذى هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شـيئا آخر يمكن أن يسبقه والذى فى الوقت نفسـه يتطلب أن يلحقـه شىء ــ أما النهاية فهى العكس .. ان وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها ويجعلنـا نحتم أيضا أن شيئا لن يلحقهـا .

والكاتب الذى يبنى قصته بناء محكما لا يملك الحرية فى أن يبدأ أو ينتهى كيفما يشاء بل يجب أن يراعى هذه التعريفات التى أوردناها للبداية والوسط والنهاية .

فالبداية ليست مقدمة وليست عرضا انها مرحلة من مراحل

الحدث تحتم أن يتبعها شيء معين •• أى أنها شيء يترتب عليه حدوث شيء آخر •• هذا من جهة •• ومن جهة أخرى فالبداية ليست مجرد نقطة بدء يختارها الكاتب كيفما يشاء بل يجب أن يحتم وجودها عدم وجود شيء آخر يسبقها •• ومن هنا كان الكاتب الدرامى لا يبدأ مثل كاتب الرواية من أية نقطة بل يبدأ من النقطة التى يتحتم أن لا يسبقها شيء ، ويتحتم أيضا أن يلحقها شيء •• ولذلك نقول ان كاتب الدراما يبدأ من قمة الأزمة لا من أولها فنحن لو أخذنا مثلا (بيت الدمية) لابسن لوجدنا أنه يبدأ من قمة الأزمة وهى عودة كروجستاد وتهديده لنورا بافشاء سر الشيك الذى زورته لانقاذ زوجها من المرض • وهو الزوج الذى يطالعنا ابسن بمعتقده فى أن زوجته نورا عديمة المسئولية لا تصلح حتى لتربية الأطفال •• فهى مجرد دمية •

لو كان ابسن كاتبا روائيا لاستطاع أن يبدأ قبل ذلك •• مثلا من نقطة تزوير الشيك أو طرد كروجستاد من البنك أو يوم زواج نورا من هلمر أو مرضه الخ •• وكل هذه نقط يمكن أن تسبقها نقط أخرى فى القصة وعلينا أن ننتظر طويلا الى أن يلحقها ما لحق بعلاقة نورا وهلمر فى المسرحية •

وكذلك فى مسرحية عطيل نجد أن شكسبير يبدأها بزواج

عطيل سرا من ديدمونه والمفارقة بينهما التى ينطوى عليها هذا الزواج السرى وهى المفارقة التى تترتب عليها أحداث المسرحية بعد ذلك .. ولو كان شكسبير كاتبا روائيا لاستطاع أن يبدأ مثـلا حيث كان عطيـل يعود من غزواتـه ويتردد على بيت آل ديدمونه ويروى قصص مغامراته وحروبه وكيف أنها بدأت تقع فى غرامه الى أن يتم ذلك ويتفقان على الزواج ثم .. ثم .. وكل هذه نقط تسبقها نقط أخرى فى القصـة وعلينا أن ننتظر طويلا الى أن تؤدى أية بداية من هذه البدايات الى ما لحق بعلاقة عطيل بديدمونه فى المسرحية .

البداية الدرامية اذن مرحلة حتمية .. ونحن نسميها فى النقد الحدث الموقف . أو مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شىء معين والتى بالضرورة ليس فى الامكان أن نبدأ قبلها .

ولذلك فمن لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى .. لأن البداية كما قلنـا ليست مجرد أية نقطة يبدأ من عندهـا الكاتب .. والا لمـا كان هناك حدث درامى على الاطلاق .

والبداية والوسط والنهاية بهذا المضمون ــ ليست لها معنى البداية والوسط والنهاية فى الأشياء الآلية ، فلا يمكن أن نقيسها كما نقيس الحبل أو حلبة السباق أو المسطرة أو قطعة من القماش أو فترة زمانية أو مساحة مكانية .. هـذا خطـأ

يجب أن تنتبه له جيدا .. والواقع أن بالبداية والوسط والنهاية قال أرسطو الكثير الذى يجب علينا أن نتفحصه ونفهمه ونقدره جيدا فهذه هى وحدة الحدث ووحدة الحدث هى أهم عناصر الدراما ، وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى ، التى نسبت الى أرسطو كوحدة الزمان والمكان فوحدة الحدث اذا توفرت كانت الدراما واذا نقصت انعدمت الدراما .. وهذا كائن من أيام الاغريق الى أيامنا حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو .

ويشرح أرسطو ما يعنيه بوحدة الحدث فيقول :

ان القصة لا تكون قصة واحدة كما يتوهم البعض لمجرد أن البطل واحد .. اذ من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة لشخص واحد ومع ذلك فهى لا تترابط بحيث تصبح حدثا واحدا .. وكذلك هناك أفعال كثيرة يقوم بها نفس الشخص ، ومع ذلك لايمكن أن تتجمع فى فعل واحد أى لايمكن أن تصبح حدثا واحدا .

وهؤلاء الكتاب والشعراء الذين لا يدركون هذه الحقيقة يقعون فى أخطاء كثيرة ، فهم يزعمون أنه ما دام بطل القصة شخصا واحدا ، فكل ما يحدث له يمكن أن يترابط ويتصل ،

وهم بالتالى يقصون أى وكل حدث يحدث له بصرف النظر عن مدى ترابط هذه الحوادث وعلاقاتها بعضها ببعض .

ولكن هوميروس لفنه أو لعبقريته كان يدرك ما فى هـذا الزعم من خطأ ولذلك نجده عندما كتب الأوديسة لا يروى كل أحداث حياة بطله بل ينتقى الأحداث التى يترتب بعضها على البعض بالضرورة والاحتمال ولذلك نجدها تكون فيما بينهـا حدثا واحدا هو ما تسميه الأوديسة وهو يفعل نفس الشىء فى الالياذة .

فالدراما محاكاة لحدث واحد كامل .. تترابط أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث لو حـذف بعضها أو تغير مكانه تغير الحدث كله أو انعدم .. فمن البديهى أن الجزء الذى يمكن حذفـه أو تغييره دون أن يؤثر هـذا على الكل ليس جـزءا من الكل .

وهكذا نرى أرسطو يكشف عن حقائق أساسية بالنسبة لفن الدراما .. لا فى عصره فحسب بل وفى كل العصور .

أولا ــ فى حديثه عن الشخصيات والقصة ذكر أرسطو فى صدد تفضيله للقصة على الشخصيات أن العبرة ليست بما يتصف به الانسان من أخلاق بل بما يفعل .

ولذلك فالكاتب المسرحي يعنى أساسا بما يفعل النـاس ومن ثم فان عنايته بما يفكر فيه الناس ٠٠ أو بما يسميه أرسطو طباعهم ٠٠ لا تأتى فى المحـل الثانى ٠٠ فليس هناك فى الحقيقة محل أول أو ثان ٠

فالعنايـة بالطبـاع تكون أو يجب أن تكون على قـدر ما تفصح الأفعال عنها ٠٠ باختصار عندما أوضح أرسـطو أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما ٠٠ فقد أوضح فى نفس الوقت أن الشخصية أو الفكر لايمكن أن تكون فى ذاتها مادة الدراما بل ان كيانها الدرامى مرتبط ارتباطا عضـويا بالحدث فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر يكون اهتمام الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع ضمن عناصر الحدث المكونة له ٠

ثانيا ــ لقد أوضح أرسطو أيضا فى حديثه عن القصة ــ أو الحدث ــ أن الحدث ليس مجرد ناحية من نواحى البناء الدرامى ٠٠ فالحدث بالنسـبة لأرسطو هو البنـاء الدرامى نفسه ٠٠ وهذه حقيقة غابت عن أذهان الكثيرين بعد أرسطو ٠٠ وهى تؤكد حقيقة أخرى هامة وهى وحدة الحدث ٠

فالكثيرون بعد أرسطو كانوا ينظرون الى الوحدة والى الحدث على أنهما شيئان منفصلان ٠٠ ولذلك ظهرت مصطلحات

مثل الحبكة واعتبرها الكثيرون مجرد شكل اصطناعى يصب فيه الكاتب المضمون .. ولكن هذا التمييز المفتعل بين الشكل والمضمون لم يقره أرسطو .. فقد كانت المسرحية بأكملها فى نظره عبارة عن حدث كامل .. بناء قائم بذاته واحد .. موحد .. وكان أرسطو بهذا أول من أرسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوى .

* * *

عود الى البداية ..

لأن البداية لايمكن أن تكون قبلها بداية أخرى قلنا ان الحدث عند أرسطو هو الدراما .

وهذه مسألة تبدو بديهية ، ولكنها فى الحقيقة تحتاج الى شرح وتحديد .

وقد حدد أرسطو كما رأينا ما يعنيه بالحدث .. فهو كما قال .. ليس مجرد مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد . ان أية مجموعة أحداث مهما تقاربت أو تشابهت أو ترابطت لا تشكل حدثا بالمعنى الذى نقصده .. اذ يجب أن تتوفر لها عدة شروط أولها أنها تشكل كائنا عضويا لو حذف منه جزء اختل الكل .

وهذا معناه أن الكل يقوم على الجزء وأن الجزء يستمد كيانه من الكل • ففى الحدث الذى تحاكيه الدراما لايمكن أن ينفرد الجزء بوظيفة معينة انما يستمد وظيفته من علاقاته بالأجزاء الأخرى أى بالكل ، ولذلك فلو تغيرت هذه العلاقات اختل الكل ومن هنا فالحدث الذى تتصل عناصره أو أجزاؤه بعضها بالبعض ، هذا الاتصال الحتمى العضوى لايمكن أن يكون مجرد مجموعة حوادث أيا كانت طبيعتها •

وبالتالى فهو لايمكن أن يشبه الحدث بمعناه المألوف فى الحياة وهو الحدث الذى ــ ككل حدث آخر ــ يتكون من مجموعة حوادث وأجزاء ــ ولكنك لو حذفت منها شيئا أو غيرت موضعه لما كان لذلك أهمية تذكر •• فلو قلت مثلا ان أحمد خرج من البيت فى العاشرة صباحا ، ثم قابل صديقه (على بالصدفة) على كوبرى الجامعة ثم ذهبا معا الى السينما وهناك فقد أحمد حافظة نقوده ثم ذهب مع صديقه الى قسم البوليس وأبلغ عن السرقة ، ثم عاد الى منزله فى العاشرة مساء وجلس يستمع الى الموسيقى برهة ثم قرأ كتابا أوحى اليه بفكرة قصة فجلس الى مكتبه وكتب قصة قصيرة استغرقت كتابتها خمس ساعات مما جعله ينسى أنه فقد نقوده ، ونام ليلتها وهو سعيد •

فهذه حوادث تمثل فى مجموعها حدثا وقع لأحمد وقد يكون مهما فى حياته ــ ولكن من السهولة حذف بعض هذه الحوادث أو تغيير موضعها ــ فمثلا كان يمكن أن يقابل صديقه على فى السينما لا على كوبرى الجامعة ــ ومن الممكن أن لا يقابله على الاطلاق ــ ولم يكن من الضرورى أن يخرج من بيته فى العاشرة صباحا ، وأن يعود اليه فى العاشرة مساء ــ أشياء كثيرة فى الواقع لم تكن ضرورية فهذه الحوادث رغم ارتباطها وتسلسلها لا تشكل فيما بينها هذا الحدث المترابط عضويا (كالكائن الحى) الذى تحاكيه الدراما ــ والنتيجة كما قلنا أن الحدث الذى تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ــ انه ليس أى حدث .. انه حدث له كيان عضوى .

وهذه أول صفات الحدث الدرامى .

ولقد حدد أرسطو بعد ذلك صفات الحدث الدرامى ، فهو ليس فقط كائنا عضويا تترابط أجزاؤه بالضرورة والحتمية، ولا ينفرد جزء منها بوظيفة عن الأجزاء الأخرى .

انه حدث له بداية ووسط ونهاية .

ولنقف مرة أخرى عند تعريف أرسطو للبداية والوسط

والنهاية لكى نرى كيف تحدد هـذه التعريفات طبيعة الحدث الدرامى ، وكيف تفرق بينه وبين الحـدث بمعناه المـألوف فى الحياة .

لقد حدد أرسطو بداية الحدث بأنها الشيء الذى لا يجوز أن يسبقه شيء آخر والذى يتحتم أن يتلوه شيء . فاذا أخذنا الشطر الأول من تعريف البداية وهو الخاص بأنها النقطـة التى لا يجوز أن يسبقها شيء ، لاتضح لنا أن أى حدث من أحداث الحياة لا تتوفر فيه البداية بهذا المعنى .. فالحدث فى الحيـاة يبدأ من أية نقطة بل انه فى الواقع يبدأ من نقطة تسبقها عـادة عدة نقط ، قد لا يكون فى الامكان حصرها .

هذه البداية التى ينص عليها أرسطو اذن ــ هى صفة من صفات الحدث الدرامى ــ أو بمعنى آخر لكى يكون الحدث دراميا لابد أن تتوفر له البداية التى لا يجوز أن تسبقها بداية والتى تحتم أن يتلوها شيء معين .

والواقع أن شرطى البداية هما وجهان لشيء واحد فلأن البدايـة لا يمـكن أن يكون قبلهـا شيء ، كذلك يتحتم أن يتبعها شيء .

ومثل هذه البداية ، لا يمكن أن توجد الا فى حالة واحدة فقط وهى حالة المفارقة .

فالمفارقة هى وحدها وبمجرد وجودها ـ بذاتها فقط ، تفجر الأحداث أو بمعنى آخر تحتم حدوث شيء .. ولذلك فكل ما سبقها من حوادث لا قيمة له لأنه عاجز عن أن يولد الأحداث بالضرورة والحتمية .

والمفارقة التى هى البداية أو الأصـل فى الحدث الدرامى ليس معناها الاختلاف أو التضاد فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة ، والقزم والعملاق لا يكونان مفارقة ، والضعيف والقوى لا يكونان مفارقة وهكذا .

ان المفارقة تقوم فى العلاقات بين الانسان وغيره من الناس ، أو بين الانسان وبيئته أو بين الانسان ونفسه .. ولابد فى المفارقة من طرفين ، ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو الاتفاق وقدر من الاختلاف ـ وكذلك لابد أيضا أن يكون لدى كل من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر .

فالمفارقة فى مسرحية عطيل تقوم على أساس من التشابه هو حب عطيل لديدمونة وحب ديدمونة لعطيل ـ أما الاختلاف الذى يسير جنبا الى جنب مع التشابه فهو فى أن ديدمونة تحب عطيل حبا مطلقا وبدون أى تحفظ بثقة كاملة فى حبه لها ـ أما عطيل فيحب ديدمونة حبا به بعض التحفظات ، فهو غير واثق

تماما من أنها تحبه كما يحبها ، ولونه هو السبب فهو يعتقد أنها تحب شجاعته وأخلاقه أكثر من حبها لشكله وهيئته .. وكلاهما يعلم أن كلا منهما يحب الآخر ، ولكن عطيل يجهل أن ديدمونة تحبه هـذا الحب المطلق الذى لا تحفظ فيه وديدمونة تجهل أن عطيل يحبها هـذا الحب الذى به شىء من التحفظات .

ولو كانت ديدمونة تعلم كيف يتصـور عطيـل حبها له لاتخذت كل وسائل الحيطة حتى لا تثار شكوكه ولو كان عطيل يعلم حقيقة حب ديدمونة له لمـا استطاع اياجو أو غيره أن يثير شـكوكه .

أما وقد كانت العـلاقة بينهما كما أوضحنـا تنطوى على التشابه والاختلاف والمعرفة والجهل ، أى علاقة مفارقة ، فقد كان من المحتم أن يترتب عليها شىء .

وهذا الشىء الذى يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية مثل ١ + ١ = ٢ . انه نتيجة درامية نصل اليها عما يمكن أن نسميه البناء أو الخط أو الصراع الدرامى .. وهـذه النتيجة الدرامية هى عكس النتيجة المنطقية لأنها كما يسميها أرسـطو الانقلاب الذى هو التغير الى عكس ما كان متوقعا فى البداية .

وليس معنى هـذا أن النهاية منفصـلة عن البداية ، على

العكس انها متصلة بها اتصالا وثيقا ــ ولكنه اتصال ليس منطقيا أو شكليا ــ انه اتصال السبب بالنتيجة ، ولكن لا كما يكون على مستوى الأحداث اليومية بل على المستوى الدرامى •

فالسبب هو المفارقة الدرامية التى تؤدى بالحتمية والضرورة الى الصراع الدرامى الذى ينتهى بالحتمية والضرورة الى الانقلاب أو ما يسميه أرسطو (Perpetia) الثورة •

وهكذا نرى أن أرسطو بوصفه لمعالم الحدث فى التراجيديا على أنها البداية والوسط والنهاية قد أوضح أن هذا الحدث يختلف فى جوهره وطبيعته عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ــ فمعالم الحدث الدرامى هى المفارقة الدرامية التى يترتب عليها الصراع الذى ينتهى بالحتمية الى الانقلاب أو التطور الى العكس ــ وكلها أشياء خاصة بالحدث الدرامى ، ولا وجود لها فى الحدث بمعناه المألوف فى الحياة ــ وهذا يتتبع منا بالتالى أن نلاحظ أن ترابط أجزاء الحدث الدرامى ليس ترابطا منطقيا بالمعنى المألوف للمنطق بل هو ترابط درامى ــ فالحوادث التى يتكون منها الحدث يتلو بعضها الآخر لا تبعا لقواعد المنطق المألوف فى الحياة بل لقواعد

منطقها هي • أي منطق المفارقة التي ينبع منها الحدث ، فالمسألة ليست مسألة ترتيب أو تسلسل منطقي للحوادث التي يتكون منها الحدث كما يبدو للبعض • هـذا التسلسل المنطقي جائز في الحـدث بمعناه المـألوف في الحياة ــ ولكنه في الحـدث الدرامي تسلسل يسير وفقـا لمنطق الحدث نفسـه لا لمنطق الحياة • فمنطق الحدث الدرامي يجب أن يسمح كما يقول أرسطو (بتسلسل الحوادث بالضرورة والحتمية الى أن تؤدي الى تغير المصير السيىء الى مصير حسن ، أو المصير الحسن الى مصير سيىء) •

* * *

نعود بعد ذلك الى ثاني أوصاف الحدث الذي تحاكيـه التراجيديا والذي يصفه أرسطو بأن له حيزا مناسبا •• فأي كائن ــ يقول أرسطو ــ يتكون من أجزاء مختلفة ولكن لايكفي أن تكون هذه الأجزاء مرتبـة ترتيبا معينا أي لها بداية ووسط ونهاية لكي يكون الكائن جميـلا بل يجب أن تشـغل حيزا مناسبا •• لأن الجمال انما يكون في الحيز والترتيب معا • ومن هنا فان الحيوان البالغ الدقة والصغر لا يمكن أن يكون جميلا لأن العين تلم بالكل بسرعة لا تسمح لها بأن تميز وتقارن بين الأجزاء التي يتكون منها الكل •• وبالمثل فلا يمكن لكائن

بالغ الضخامة أن يكون جميلا .. اذ يتعذر رؤية أجزائه كلها من النظرة الأولى ، وبذلك يضيع الكل أو تضيع وحدته — ولذلك فلابد للكائن أن يكون له حيز مناسب ، تستطيع العين أن تبصره أو تستطيع الذاكرة أن تعيه .

وفى الدراما نستطيع القول بأن للحدث حيزا مناسبا اذا كان يسمح بتغير فى المصير من السعادة الى الشقاء أو العكس ، على أن يكون هذا التغير نتيجة حوادث مترابطة ترابطا محكما وتتسلسل بالحتمية والضرورة .

ومرة أخرى يؤكد أرسطو اختلاف الحدث الدرامى ، عن الحدث بمعناه المـألوف فى الحياة ـ عندما يقول :

ليس من شأن الشاعر ـ بناء على ما تقدم ـ أن يروى أشياء حدثت بالفعل ـ بل أشياء يمكن أن تحدث •• أشـياء جائزة •• طبقا لقانون الضرورة أو الاحتمال •

وليس مما يفرق بين الشاعر والمؤرخ ، أن الأول يكتب نظما والثانى يكتب نثرا •• فيمكن نظم أعمـال هيرودوت ، ولكنهـا مع ذلك ستظل تنتسب الى التاريخ • فكمـا قلت : المؤرخ يروى ما حدث أما الشاعر فيروى ما يمكن أن يحدث ـ وبهذا فالشـعر أعظم من التاريخ كما أنه أقرب منه الى روح الفلسفة •• لأن الشعر يعنى بالعام أما التاريخ فيعنى بالخاص •

مثلا عندما يصور الشـاعر انسانا له شخصـية معينة ، يتصرف أو يتكلم بطريقة معينة ـ فهذا عام ـ أما عندما يصف المؤرخ شخصية تاريخية ، فهذا خاص •• أى محدد •

وهكذا يتضح أن الشاعر انما هو شاعر بكونه خالقا للقصة لا مجرد ناظم لأحداث . حيث ان القدرة على المحاكاة هى التى تجعل الشاعر شاعرا .. ولكن مادة المحاكاة هى الأفعال أو الأحداث لا كما حدثت بالفعل بل كما يمكن أن تحدث — بالاحتمال — أو كما يجب أن تحدث بالضرورة .

والاحتمال والضرورة ، تنصبان على تطور الحدث — فالحدث يتطور ، وفقا للاحتمال أو الضرورة ، حسب ما هو قائم فى بداية الحدث .. وهذا التطور يلغى عامل الصدفة ، كما أنه يلغى بالطبيعة كل ما هو خارج أصلا عن بداية الحدث أو الموقف .. وكأنما الموقف أو البداية فرض يتحتم أن يؤدى الى نتيجة معينة .. ولا يسمح بأى عامل دخيل تماما كما هو الشأن فى المسائل الرياضية .

وهذا لا يتأتى الا اذا قامت المسرحية أساسا على المفارقة لأنه بدون المفارقة يمكن أن يكون هناك أكثر من خط لسير الأحداث .

أما المفارقة فتؤدى بالحتمية الى خط سير واحد للأحداث وهو خط الصراع الدرامى الذى يؤدى بدوره الى النهاية أو الانقلاب كما سبق أن أوردنا .

ونستخلص من هذا عدة أمور :

أولا — ان الحدث فى الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المألوف فى الحياة — اذ أنه لا يحاكى ما حدث بالفعل ، بل ما يجوز أو يجب حدوثه — وهذا فرق آخر بين الحدثين •

ثانيا — فالمحاكاة اذن ليست تقليد ما هو موجود فى الحياة •

ثالثا — انها أصلاح أو تقنين أو تحسين الحياة فما يجوز أعم وأشمل مما حدث بالفعل •

وفى الحياة كثير من الأشياء المتناقضة أو الجرائم التى تمر دون عقوبة ما — أما فى الفن ، فلا وجود لمثل هذه الأشياء — هنا مثلا ما اسميه بالعدالة الشاعرية — وهى التى بمقتضاها ينال الشر عقابه •

رابعا — ومن ثم فالفن أسمى من الحياة — انه لا يحتوى ما حدث مرة — بل ما يمكن أن يحدث باستمرار •

خامسا — ولذلك فليست الواقعية فى تقليد الواقع —

فغالبا ما يخضع هـذا الواقـع لعوامل كثيرة من المصـادفة والفوضى ــ انما الواقعية فى محاكاة القوانين او النواميس ، التى وفقا لها تسير الأشياء •

سادسا ــ وبنـاء عليه ــ فاذا كان لأحد أن يقلد الآخر فالحياة هى التى تقلد الفن لا الفن الذى يقلد الحياة •

البناء الآلى والعضــوى

أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الحوادثى ـ أى الحدث الذى تتابع حوادثه دون ارتباط جائز أو محتم ، وهو خطـأ يقع فيه الشـعراء الذين تنقصهم الدراية الفنيـة كما يقع فيه الممثلون أحيانا عندما يضيفون الى الحدث أو يطيلون فى بعض أجزائه لكى يظهروا براعتهم فى التمثيل ، ولكن ذلك فى الواقع يكسر الارتباط بين أجزاء الحدث المختلفة ويعوق تقدمه ويعطل استمراره •

وبما أننا نتحدث عن الحوادث التى يتكون منها الحدث ، فجدير بالذكر أن التراجيديا ليست فقط محاكاة حدث كامل ، ولكنه أيضا حدث يثير الفزع والشفقة •

ولذلك فالذى يفى بهذا الغرض الأخير هو الحوادث التى ليست فى ذاتها غير متوقعة ، بل التى هى نتائج غير متوقعـة لمـا سبقها من حوادث ومن هنا كانت روعتها وكان تأثيرها لأنها ليست حوادث وليدة الصدفة بل تنطوى على تخطيط دقيق •

وهذا يؤكد ويفسر مرة أخرى ما يعنيه أرسطو بالبداية والصراع الدرامى والمفارقة .

فالقصة الحواديثية هى التى لا تبنى على المفارقة وهى التى بالتالى تتطور فى خط مستقيم يعتمد على اضافة مادة الى أخرى دون أن يسمح فى النهاية بالانقلاب ــ ومثل هــذا الحدث قد يكون مثيرا للانتباه ومسليا ، ولكنه فى الحقيقة ليس حدثا دراميا وهو قد يتخفى أحيانا فى زى الدراما كما هو الشأن فى بعض المسرحيات التى تعتمد على الحوادث لا على الحدث الدرامى .

القصة البسيطة والمركبـة

القصص نوعان بسيطة ومركبة ـ تماما كالحـدث الذى تحاكيه •

فالحدث مادام يتمتع بالوحدة والاستمرار حدث درامى ، ولكنـه بسيط اذا كانت المأساة فيه ليست نتيجـة للانقـلاب أو الاستكشاف ـ ومركب اذا كانت المأساة فيه نتيجة للانقلاب أو الاستكشاف أو كليهما •• ولكن الانقلاب أو الاستكشاف يجب أن ينبع من بناء القصة نفسه بحيث يصبح النتيجة الطبيعية لمراحل الحدث السابقة •

فهناك فرق كبير بين الحوادث التى ينبع بعضها من البعض والحوادث التى فقط يتبع بعضها البعض •

الانقلاب والاستكشاف

الانقلاب أو الثورة هو تغير الى عكس ما كان متوقعا من ظروف الحدث على أن ينبع هـذا الانقلاب بالتسلسل الحتمى أو المحتمل •

ففى أوديب مثلا عندما يأتى الرسـول الى أوديب يكون هدفه أن يجعل أوديب سعيدا بأن يكشف له عن حقيقة مولده•• ولكن هذا يحدث أثرا عكسيا فى أوديب •

أما الاستكشاف فهو التغير من حالة الجهل الى حالة العلم لدى الشخصيات التى على شقائها أو سعادتها تتوقف المأساة •

وأحسن أنواع الاستكشاف هو الذى يصاحبه الانقلاب كما فى أوديب لأنه يثير الشفقة والفزع •

والاستكشاف نسبى •• ولذلك فهو قد يكون لدى أحد الطرفين دون الآخر أو لدى الطرفين معا •

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن أجزاء التراجيديا أو عناصرها

مثـل البرولوج والكورس والاكسـود والايبيسود ، وكلهـا عناصر خاصة بالتراجيديا الاغريقية • ولا يهمنا منهـا شيء فى نظرية الدراما •

* * *

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن مصير الشخصيات ـــ وهو يدلى ببعض النصائح للكتـاب فيوصى بما يجب تجنبه وما يجب اتباعـه :

فبما أن التراجيديا يجب أن تحـاكى حدثا مركبا لا بسيطا يثير الشفقة والفزع لذلك فالتغير من السعادة الى الشقاء يجب أن لا يكون من نصيب الشخصية الفاضلة ، لأن هذا من شأنه أن يثير الاشمئزاز لا الشفقة والفزع •

وكذلك على الكاتب أن يتجنب أن يكون التحـول من الشقاء الى السعادة من نصيب الشخصية الشريرة • لأن هذا فضلا عن أنه لا يرضى من الناحية الأخلاقية فهو لا يؤثر فينا اذ لا يثير الشفقة أو الفزع •

وكذلك يجب تجنب تصوير رجل شرير وهو يتحول من السعادة الى الشقاء ، اذ أن هـذا ولو أنه قد يرضى من الناحية الأخلاقية ، الا أنه لا يثير فينا الشفقة أو الفزع • لأن الشفقة

انما تثار بالمصـائب التى لا يستحقها صاحبها ، والفزع انما يثار عندما نجد بعض الشبه بين من يعـانى على المسرح وبين أنفسـنا .

وهكذا يتبقى لنا اختيار واحد وهو الشخصية التى ليست فاضلة كل الفضيلة ، أو عادلة كل العدالة ، ومع ذلك فهى ليست شريرة ، أو سيئة بارادتها بل عن طريق خطأ أو ضعف داخلى بها.

وهـكذا نجد أرسطو يؤكد مرة أخرى ، أن المفارقـة الدرامية ، هى الأساس فى الحدث الذى تحاكيه التراجيديا ، فهذه المفارقة تتوفر فى الشخصية التى ليست سيئة كل السوء ، وليست فاضلة كل الفضيلة . ان السوء فيها شىء داخلى ، ليس لها به وعى أو معرفة — فهى على وعى بأنها فاضلة ، ولكنهـا تجهل الخطأ أو الضعف الذى يؤدى الى الشر وبالتالى يؤدى الى شقائها .. ومن هنا كانت المفارقة .

أما الشخصية الفاضلة كل الفضيلة ، أو السيئة كل السوء فاذا تغير مصيرها من السعادة الى الشقاء فليس فى هذا التغير مفارقة ما وبالتالى فليست به درامية .

* * *

وهكذا يتضح أن تغير المصير فى التراجيديا يجب أن يكون

من السـعادة الى الشقاء لا العكس — على أن يكون هـذا نتيجة للرذيلة بل لضعف داخلى بالشخصية .

وهنـاك بعض الأحداث التى تنتهى نهاية مزدوجة فهى سيئة بالنسبة لبعض الشخصيات ، وغير ذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى — وقد تعجب الجماهير بمثل هذه الأحداث ولكن ذلك يرجع الى ضعفها ، لأن المتعة التى تزودنا بها هذه الأحداث هى من نوع المتعة التى تزودنا بها الكوميديا لا التراجيديا .

***

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن المناظر وكيف يستعين بهـا بعض الكتاب لاثارة الفزع والشفقة — ولكن هـذا خطـأ ، اذ على الكاتب أن لا يتجه الى أى عامل خارجى ، بل يعتمد على الحدث نفسه فى اثارة الشفقة والفزع .

* * *

ومرة أخرى يتناول أرسطو ناحية من نواحى المفارقة ، عنـدما يتحدث عن الأحـداث التى تثير الشفقة والفزع ولمن تحـدث .

وهو يقول ان هـذه الأحداث تقع بين الأصدقاء أو بين الأعداء أو بين أناس لا هم أصدقاء ولا هم أعداء .

فاذا قتل عدو عدوه أو حاول قتله فان ذلك لن يثير في نفوسنا الشفقة .. انه أمر مألوف .. ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للناس الذين ليسوا أصدقاء أو أعداء .. ان أفعالهم لا تثير فينا شفقة أو فزعا .

أما اذا حدثت المصائب بين الأصدقاء — مثلا عندما يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ولدها أو العكس فمثل هذه الأحداث لابد أن تثير فينا الشفقة والفزع .

ونلاحظ هنا توفر ركن من أركان المفارقة — وهو الاتفاق أو التشابه — فالطرفان يحب بعضهما الآخر .. تماما مثل عطيل وديدمونة — وهذا الاتفاق هو في الحقيقة ركن المعرفة .

يبقى بعد ذلك ركن آخر وهو ركن الاختلاف أو الجهل بالاختلاف وفي هذا يقول أرسطو أن الفعل المفزع قد ينفذه صاحبه وهو يعلم تماما ما يفعل — كما كان الحال في التراجيديا في أول عصرها — مثلا عندما صور (يوريبيديس) ميديا وهي تقتل أطفالها .

ويمكن أيضا أن ينفذ الفعل الفظيع صاحبه وهو يجهل العلاقة بينه وبين الضحية ولكنه بعد ذلك يكتشف العلاقة كما هي الحال في أوديب لسوفوكليس وهناك حالة ثالثة وهي عندما

يوشك الشخص أن يأتى بالفعل الآثم وهو فى حالة جهل ثم يكتشف اكتشافا مفاجئا يمنعه من اتمام فعلته .

ويفضل أرسطو الحالة الثالثة ويضرب مثلا لذلك ميروبى فى مسرحية Cresphontes وهى توشك أن تقتل ولدها ثم تكتشف فجأة أنه ابنها فتمتنع عن قتله .

ولعل تفضيل أرسطو لهذه الحالة يرجع الى أن الاكتشاف فى الحالة الثالثة يؤدى الى الانقلاب آما فى الحالة الثانية فالاكتشاف يأتى متأخرا ولذلك فالانقلاب لا يصيب مصير طرفى الصراع بل مصير طرف واحد .

وهناك سبب آخر — كما يبدو — وهو أنه فى الحالة الثالثة يظل طرفا الصراع أو المفارقة فى حالة توازن حتى النهاية. وهذه هى المفارقة بمعناها الصحيح فهى لا تعنى أن يتغلب أحد الطرفين على الآخر بل تعنى أن يتصارع الطرفان دون أن يتحتم انتصار أحدهما على الآخر .

أيا كان الأمر فالمهم أن أرسطو بحديثه عن الحالات الثلاث التى يحدث فيها الفعل المفزع أو الفظيع يكاد يرجع الحالة الأولى وهى حالة العلم الى المرحلة الأولى لنشأة التراجيديا وهو بذلك يقلل من أهميتها أما الحالة الثانية والثالثة فكل

منهما تنبنى على جهل أحد طرفى الصراع بالطرف الآخر ولذلك فكل منهما يمثل حالة مثيرة للشفقة والفزع وبالتالى مواتيـة للتراجيـديا ٠

وهكذا نرى أن جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر مع اتفـاق أو تشـابه الطرفين ـ شرطان أساسـيان لتوفر الأثر التراجيدى ـ وهنا يجدر بنا أن نتذكر أن هذين الشرطين انما هما ركنا المفارقة كما أوردناها سابقا ٠

وهكذا يوضح أرسطو بما لا يقبل الشـك أن الحدث الذى تحاكيه الدراما يختلف عن الحدث بمعناه المـألوف فى الحياة وأن أهم أوجه هـذا الاختـلاف أن الحدث الدرامى ينبنى وينبع ويقوم أساسـا على المفارقة الدراميـة ـ انه فى الحقيقة لاشىء سوى هذه المفارقة التى تتطور الى أن تصـل الى الاكتشاف والانقلاب ـ وليس البناء الدرامى أو القصة المسرحية ـ أو الحبكة أو غير ذلك من التعبيرات الا المفارقة الدرامية نفسها وقد أخذت الحيز المناسـب وتطورت الى أن تبلغ النهاية ٠

●●●

الشخصـــيات

هذا عن البناء الدرامى أو القصـــة المسرحيـــة ــ أما عن الشخصيات فيبدى أرسطو أربع ملاحظات :

أولا ــ يجب أن تكون فاضلة ــ وتعليل اصرار أرســطو على ذلك أن التراجيديا الاغريقية فى مجموعها لم تكن تسمح بالشخصيات الدنيئة أو الحقيرة مثل اياجو .. وتعليله أيضا أن أرسطو ربما كان بهذا يرد على أفلاطون عندما وصم الفن فى (الجمهورية) بأنه لا أخلاقى لأنه يقدم لنا صورا من الرذيلة .

على أى الأحوال فأرســطو يتطلب من الشخصيات أن تكون فاضلة ــ وهو يقول ان هذا ممكن حسب الظروف .. ويدلل على ذلك بأنه حتى النساء والعبيد يمكن أحيانا أن يكونوا فضلاء (ولو أن المرأة عادة شريرة أكثر منها فاضلة أما العبد فهو عادة شرير على الدوام) .

المهم كما قلنا أن أرسطو يطلب أن تكون الشخصـــيات فاضلة أساسا ولعل التفسير لهذا هو أننا حتى ازاء الشخصيات

الغير الفاضـلة مثل (ماكبث) فان ما يثير فى نفوسـنا الفزع والشفقة وبالتالى يجعل مصير هذه الشخصيات تراجيديا انما هو الجانب الفاضل فيها لا الشرير .. ففى هذا الجانب نتعرف على أنفسنا ومعه نتعاطف .

أما ثانى مطالب أرسطو بالنسبة للشخصيات فهو الملاءمة فمثلا لا يمكن أن نصـور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظـة لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء .

والمطلب الثالث هو التشابه ـ أى أن تكون الشخصـية لها من شبيهاتها فى الحياة ما يجعلها مقنعة ـ وهو ما نسميه الآن بالايهام بالواقع .

أما المطلب الرابع والأخير وهو أهمها جميعاً ـ لأنه أشملها فهو التناسق ـ أى أن يصور الكاتب الشخصية متناسـقة فى أفعالها وتصرفاتها فالرجل الذى لا تناسق بين تصرفاته أصـلا يجب أن يصور دائما هكذا .

فالأفضـل أن يصـور الكاتب التصرفات الغير متناسقة بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق ـ لأن التصرفات التى تصـدر عن شخصية معينة هى تصرفات معينة لا تصدر عن شخصية غيرها .. فاذا حدث أن تصرفت الشخصية

فى بعض المواضع فى المسرحية تصرفات غريبة عليها — أى غير نابعة من طبيعتها وبالتالى غير متناسقة مع بقية تصرفاتها فان معالم الشخصية تضيع حتى لقد تبدو لها وكأنها شخصية غريبة — جديدة على الحدث •

ففى الشخصيات كما فى القصة يجب على الكاتب أن يهدف دائما الى ما هو ضرورى أو محتمل بحيث يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا •

ويختتم أرسطو حديثه عن الشخصيات فيقول :

بما أن التراجيديا هى محاكاة ما هو أفضل •• لذلك يجب أن نحذو حذو رسام الصورة الشخصية الماهر •• فهو اذ يعبر عن الملامح المميزة للشخص الذى يرسمه يسعى دائما الى أن تكون الصورة أفضل من الأصل •

***

الاستكشــاف

انواعـــه :

اما أن يكون الاستكشـــاف عن طريق علامات محسوســة ملموسة ـ كآثار جروح أو رمح أو سيف ـ أشياء خارجيــة يتعرف بها البطل على شخص أو أشخاص .

وأما أن يكون الاستكشاف عن طريق الذاكرة ـ اذ قد يثير منظر أو سماع شيء معين ذكرى معينة وبناء على ذلك يتم الاستكشاف .

وهناك الاستكشاف عن طريق الاستنتاج ـ « التفكير » ، مثـلا الشـخص الذى وصـــل يشبهنى ولا أحـد يشبهنى الا أوريستيس ولذلك فهذا الشخص هو أوريستيس .

ولكن أفضل أنواع الاستكشاف ما كان ينبع من الحدث نفسه فكل الاستكشافات الأخرى انما هى دخيلة على الحدث أما الاستكشاف الذى ينبع منه فهو يأتى بأثر فعال لأنه النتيجة الطبيعية لتسلسل الحوادث .

نصائح لكتـــاب المسرح

١ ــ يجب على الشاعر أن يضع نفسه ــ وهو يكتب ــ التراجيدية ــ موضع المتفرج ــ اذ أنه بهذه الطريقة يستطيع أن يميز ما هو مناســب من غيره كمــا يستطيع أن يتحــاشى المتناقضــات .

٢ ــ بل يجب على الشاعر أن يقوم على قدر المستطاع ــ بدور الممثل أثناء كتابته للمسرحية فيمثل الأدوار التى يكتبها ــ اذ أننا نشارك فى آلام من يتألم حقيقة وفى غضب من هو فعلا غاضب .. ومن هنا كان الشعر يتطلب منا سرعة تخيل عظيمــة أو حماسا يشبه الحزن ــ فبسرعة التخيل نشكل أنفسنا بسهولة حسب الشىء الذى نحاكيه وبالحماس يمكننا أن ننطلق خارج أنفسنا فنصبح نفس الشىء الذى نتخيله .

٣ ــ عندما يختار الشاعر موضوعه يجب أن يرسم خطة عامة ثم بعد ذلك يرسم التفاصيل ــ والموضــوع عند أرسطو ليس الفكرة كما قد يتصور البعض ــ انه القصة فى خطوطها العريضة ــ وهو يضرب لذلك مثلا بمسرحية (ايفيجينيا) ..

فهذه هى الخطة أو القصة فى خطها العام :

عذراء وهى على وشك أن يضحى بها – تبعد عن المذبح وتنقل الى بلد آخر حيث كانت العادة أن يضحى بجميع الغرباء للآلهة ديانا .

وتعين العذراء راهبة معبد ديانا . وبعد وقت يصل شقيق العذراء ويقبض عليه ويقاد الى المعبد لكى يضحى به – وهنا يحدث الاستكشاف وتنقذ حياته .

هذه هى خطة مسرحيـــة (ايفيجينيا) وبعد أن يرسمها الشاعر ويختار أسماء شخصياته عليه أن يفصـــل حوادث الحدث وهى التى فى الدراما يجب أن تكون قصيرة وقليلة عكس ما هى عليه فى الملحمة .

التطــور والتعقيــد

كل تراجيديا تتكون من مرحلتين : التعقيد والتطور •

والتعقيد هو كل ما بين البداية وآخر أجزاء المسرحيــة حيث يبدأ تغير المصــير •• والتطور هو كل ما بين بداية تغير المصير والنهاية ويجب على الشاعر أن يعنى بالمرحلتين التعقيد والتطور على حد سواء • فغالبا ما يتقن الكاتب التعقيد ولكنه لا يجيد التطور •

* * *

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الفرق بين الحدث الدرامى والحدث الملحمى •• فالحدث الملحمى يصور قصة تتكون من قصص كثيرة عكس الحدث الدرامى ولذلك فاذا حاول كاتب مسرحى مثلا أن يأخذ القصة التى ترويها الالياذة كموضــوع لمسرحيته فلاشك أنه سيفشل ، ففى الملحمة يسمح الطول بتمييز الأجزاء ولكن هذا لا يتسنى فى التراجيديا •

ويتكلم أرسطو بعد ذلك عن الكورس والدور الذى يقوم به فى التراجيديا .. ورغم أن الكورس من سمات التراجيديا الاغريقية بالذات الا أن ملاحظات أرسطو فى هـذا الصدد لها أهميتها بالنسبة لبعض القضايا العامة .

مثلان ان الكورس يجب أن يكون جزءا من الكل..بمعنى أنه يجب أن يقوم بدور فى الحدث كما هو عند سوفوكليس ولا يكون منفصلا عن الحدث كما هو فى يروبيديس .

وفى هذا الصدد يتحدث أرسطو عن الأغانى الجماعية فى المسرحيات فيقول انه فى الكثير من المسرحيات هذه الأغـانى لا صلة لها بموضوع المسرحية التى هى فيها ولذلك فقد أصبحت بهذا الشكل أغانى منفصلة يمكن وضعها فى أى مكان .

وهذا ينطبق على المسرحيات الغنائية أو التى بها أغان ــ فان لم تؤد هذه الأغانى دورا فى الحدث ــ أى اذا لم تشارك فى تطوير الحدث .. أصبحت دخيلة على البناء المسرحى .

* * *

ويتحدث أرسطو بعد ذلك عن الفكر فى المسرحية ، وهو يعنى بالفكر أو العواطف كل ما يسـاعد على اثبات أو نفى

قضية ما ، وكذلك كل ما يثير المشاعر كالشفقة والفزع والغضب وما شابه ذلك : وكلها مسائل نهتم بها فى الخطابة .

ولكن الفرق بين استعمالها فى الدراما والخطابة هو أننا فى الدراما نجعل هـذه المشاعر تبدو طبيعية كجزء من الحـدث فهى تتمشى مع الشخصية لأنها التعبير الطبيعى لها .

نحن اذن نصورها دون أن نشير اليها أو نظهر ما فيهـا من بلاغة .. أى انها ليست هدفا فى حد ذاتها .

أما فى الخطابة فاثارة هذه المشاعر فى الناس مسألة لا تتأتى الا عن طريق الخطيب وبالتالى فهى لا يمكن أن تبدو طبيعية بل الاصطناع فيها هو الأساس .

والذى يهمنا هنا هو تأكيد أرسطو أن ما يثير مشـاعر المتفرج فى المسرح من خطب ، أو أحاديث .. أو حكم الخ .. يجب أن لا يكون هدفا فى ذاته كما فى الخطابة ــ بل يجب أن ينبع من الحدث فهو جزء منه مثل بقية الأجزاء .

***

أما عن اللغة التى تكتب بها التراجيديا ، فيقول أرسـطو الكثير . ولكنـه لا يهمنا فى شىء ، اذ أغلبه يختص باللغـة

اليونانية ــ على أن هنــاك ملاحظة عامة لها قيمتها ، وهى أن اللغة فى التراجيديا ، يجب أن تكون واضحة مفهومة دون أن تكون مبتذلة .

وهذا قد يتأتى باستعمال الألفــاظ التى مازالت تحتفظ لنفسها بكيان محدد المعالم ــ أى التى لم تفقد بعد كيانها لأنها أصبحت شائعة أكثر من اللازم .

ويقودنا هــذا الى استعمال اللغــة العاميــة فى المسرح المصرى ــ فبعض المسرحيات تستعمل لغة عامية مبتذلة ــ أى فقدت مدلولاتها .. ولكن بعض المسرحيات الأخرى تستخدم لغة عامية لها دلالتها ولعل هذا يفسر كيف أن بعض المسرحيات ــ رغم أنها مكتوبة باللغــة العامية ــ تستطيع أن تصــور من خلجات النفس والفكر ما لا تقوى عليه مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة الفصحى .

على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحى . وقد يقول البعض انها مســألة لغة المسرح .. فهــل للمسرح حقا لغــة خاصة به ؟

قد يكون هذا جائزا أو مفهوما ، لو أن ما نعنيه بهــذه اللغة أن تكون لغــة الشخصيات المختلفــة التى تتألف منهــا المسرحية .. فكل شخصية بطبيعة الحال لها لغتها التى تتكلمها .

ولكن هـذه اللغة ليست مجرد قواف أو لوازم أو مصطلحات معينة تميز الشخصية عن الأخرى كما يتوهم البعض .. فاللغة حركة وايقاع ثم هى تختلف فى الشخصية الواحدة بين الموقف والموقف ، وتختلف أخيرا عن اللغة كما تستعمل فى الحيـاة . فليست المحـادثة التى نسمعها بين شخصـين أو أكثر حوارا مسرحيـا .

ولا يعنى هـذا أن الحوار المسرحى يجب أن يتكون من جمل قصيرة ، أو عبارات واضحة ، أو ألفاظ غير مبتذلة وغير ذلك من الأوصاف التى يتخيلها البعض .. فليس هناك أسلوب أفضل من أسلوب ، وليس هنـاك أسـلوب حسن فى ذاته ، أو سيىء فى ذاته .. لأن الأسلوب انما هو خلق التعبير المناسب لمـا يراد التعبير عنه فهو بهذا الشكل نسبى دائما .

ولكن مهمـا كان الحـال فالحوار المسرحى يختلف عن حديث يدور بين اثنين .. اذ هنـاك حقيقـة هامة يجب أن لا ننساها . وهى أن الحوار المسرحى ليس مجرد حوار .. انه جزء من أجزاء الحدث .. ولذلك فيجب كما هو الحـال فى أى جزء من أجزاء الحدث .. أن يدفع الحدث الى التطور ، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفـه بل وأن يكون متصلا بما سبق ــ وكل هذه الأشياء يجب أن يتصف بها الحوار المسرحى فى وقت واحد .

الفهـــرس

الصفحة

ملحق مختارات من كتاب رشاد رشدى النقدية :

الصفحة

صدر من هذه السلسلة

رقم الايداع ١٩٩٣/٥٥٧١

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 — 01 — 3423 — 6

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب